单位代码：10166

沈阳师范大学

硕士学位论文

隋朝乐府诗研究

论文作者：赵明

学科专业：中国古代文学

指导教师：袁绣柏

培养单位：文学院

培养类别：全日制

完成时间：2016年5月21日

沈阳师范大学学位评定委员会

学位论文独创性声明

本人所呈交的学位论文是在导师的指导下取得的研究成果。据我所知，除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示了谢意。

作者签名：赵明 日期：2016年6月11日

学位论文使用授权声明

本人授权沈阳师范大学研究生处，将本人硕士学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索；有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版，允许论文被查阅和借阅；有权可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。保密的学位论文在解密后适用本规定。

作者签名：赵明 日期：2016年6月11日

编　号：

类别	全日制研究生	√
	教育硕士	
	同等学力	

沈阳师范大学

硕士学位论文

题　目：　　隋朝乐府诗研究

培　养　单　位：　沈阳师范大学文学院

专　业　名　称：　中国古代文学

指　导　教　师：　袁绣柏（副教授）

研　　究　　生：　赵明

完　成　时　间：　2016 年 5 月 21 日

沈阳师范大学研究生处制

摘　　要

近年来，乐府的研究越来越受到学术界的重视，各个朝代的乐府研究成果也颇为丰富。相比之下，隋朝乐府的研究显得相对薄弱。尽管短暂的隋朝未能取得较大的文学成就，但是它的文学依然有着一定的价值和时代特色。就乐府而言，它具有重要的过渡性，是乐府发展史上重要一环。隋朝乐府将南北乐府逐渐融合，它的创作表现出了清新的一面。隋朝乐府在曲调、题材、风格等方面都取得了一定的成就，并且呈现出了大一统的美学特质，同时它还对初唐乐府诗的创作产生了很大的影响。本文主体部分共分为五章，主要论述了以下内容:

第一章是概述，交代了隋朝乐府诗创作的社会文化背景和乐府诗在后世流传辑录情况。

第二章是乐府诗的曲调研究，首节主要说明了乐府曲调生成的音乐环境，包括隋朝的音乐建设和乐府官职的设置等；第二节陈述了隋朝乐府曲调的沿袭和新创情况；第三节主要分析了乐府曲调对南北诗风融合的促进作用。

第三章是对隋朝乐府题材进行的论述。隋朝乐府上承前朝，其题材亦是如此。但它并不是一味的承袭，而是在继承中有所发展，如隋朝乐府中边塞题材的开拓、写景的扩展和闺怨诗的创新等都印证了这一点。

第四章探讨的是隋朝乐府诗的创作特点。隋朝乐府诗的创作受到政治的影响较为明显，文、炀二帝不同的音乐文化政策左右着乐府的创作方向；隋朝文人的情况较为复杂，南北方文人皆聚于京师，加之隋朝短暂没有形成一个完整的文化系统，所以隋朝乐府的创作又呈现出了明显的地域性特点；隋朝乐府还具有很强的写实性，汉魏乐府的写实传统在南北朝时期没能得到很好的发展，但在隋朝的乐府创作中得以回归，隋统一南北的征战、统一后的繁荣和隋末动乱及统治者的骄奢淫逸等在乐府中都有所反映。

第五章论述了隋朝乐府的过渡性地位以及它对唐朝乐府创作的影响，隋朝乐府对唐朝的影响主要集中在音乐、题材、内容和体式等方面。

关键词：隋朝；乐府诗；过渡；曲调；题材

Abstract

In recent years, the study of Yuefu poem attracts more academic attention and the achievements of it are rich in each period.By contrast, the study of yuefu in Sui Dynasty is relatively weak. Although short-lived Sui Dynasty failed to achieve greater achievements in literature, but its literature still has its own value and characteristics of his time. Sui Dynasty·s Yuefu poem is an important transition in the development of Yuefu poem.It mixed the style of Yuefu in the South and North area,presenting a new face of freshment in writing.Meanwhile,it achieves great achievements in tune,theme and style. At the same time, it has a great effect on eraly Tang Yuefu poem. The theme of this paper is divided into five chapters, mainly discusses the following:

The first chapter is an overview of the Sui Dynasty ·sYuefu poem, explaining the cultural background of the society and its spread and collectionin of later Yuefu poems.

Followed and start-up of the second chapter studies the tune of Yuefu Poetry. First section mainly explains the generation of Yuefu tunes music environment, including the Sui Dynasty construction of music and folk office settings; the second section states the Sui Dynasty·s Yuefu tunes; the third section mainly analyzes the folk tunes to promote fusion of the style of the South.

The third chapter discusses the theme of the Sui Dynasty·s yuefu poems. The Sui Dynasty·s Yuefu inherited the former, so did its theme. But it beyond inherited, it had development, such as scenery of frontier subjects in the Sui Dynasty·s Yuefu development, expansion and boudoir resentment poem innovation have confirmed this point.

The fourth chapter discusses the creation characteristics of Sui Dynasty·s Yuefu poem. The Sui Dynasty·s Yuefu Poetry subject to political influence is more obvious, Emperor Wen and yang two different music culture policy about the creative direction of the Sui dynasty literati Yuefu; the situation is more complex, North and South are poly literati in the capital, and the short form a complete cultural system, so the Sui Dynasty·s Yuefu creates the obvious regional characteristics; the Sui Dynasty·s Yuefu is realistic, the traditional realism in Han Wei Yuefu did not get very good development in the northern and Southern Dynasties, but to return in the Sui Dynasty Yuefu creation, unified campaign, after the Sui Dynasty unified the north and south end of the Sui Dynasty prosperity and unrest and the ruler are voluptuous reflected in poetry.

Chapter five discusses the Sui Dynasty·s Yuefu transitional status and its influence on the creation of Tang Dynasty·s Yuefu.

Key words: the Sui Dynasty, yuefu Poems, transition, tune, theme

目　　录

摘　　要.....I

Abstract.....II

绪　　论.....1

第一章　隋朝乐府诗概述.....6

第一节、隋朝乐府诗的创作背景.....6

第二节、隋朝乐府诗的分类及补录.....7

第二章　隋朝乐府诗曲调研究.....10

第一节、隋朝乐府曲调生成的音乐环境.....10

第二节、隋朝乐府曲调的创作.....13

第三节、曲调创作与南北诗风的融合.....17

第三章　隋朝乐府诗的题材.....20

第一节、边塞题材.....20

第二节、写景题材.....23

第三节、闺怨题材.....24

第四节、其他题材.....26

第四章　隋朝乐府诗的创作特点.....29

第一节、政治引领下的乐府诗创作.....29

第二节、显著的地域性特征.....32

第三节、写实传统的回归.....35

第五章　隋朝乐府诗的地位和影响.....40

第一节、隋朝乐府的过渡性.....40

第二节、隋朝乐府的影响.....41
结　　语.....45
参考文献.....46
附　　录.....50
后　　记.....53

绪　　论

一、选题意义

乐府文学比较特殊，它既有音乐性又有文学性。近年来，随着学术界对乐府的关注和重视，乐府学方面的研究取得了一定的成果。相比之下，隋朝乐府的研究成果比较甚微。从现存的乐府学研究成果来看，无论是期刊还是专著中，都包含了汉、魏晋、南北朝及唐的乐府研究，同时还有各个时段乐府的特色研究，诸如文人乐府研究、地域性的乐府研究、乐府诗类别研究等。遗憾的是涉及到隋朝乐府的少之又少。隋朝乐府是乐府发展过程中的重要一环，它的成就虽然不能和汉魏六朝相媲美，但自身也有着一定的价值和特色，同时在某些方面还能够体现出隋朝诗歌的特质。但是目前学术界对于隋朝乐府的研究显得相对不足，研究成果还处于宏观的状态，不具有系统性。所以对隋朝乐府进行深度、整体的研究是有着一定价值和意义的。

二、 研究现状

隋朝短暂，其文学成就不是很大。但在文学的发展史上，它是一个非常重要的过渡时期。乐府诗发展到隋朝也同样具有这种过度性，它将绮丽、浓艳的南朝乐府和壮美、朴素的北朝乐府慢慢融于一体，让乐府焕发出了新的生机，同时也深深地影响到了唐朝的乐府创作。隋朝乐府具有着特定的时代价值和艺术特色，前人对其也进行了一定程度的探讨。

古代学者对隋朝乐府诗的研究仅仅局限于具体作家作品方面的研究，并没有做出对隋朝乐府诗的整体性研究。而对于隋朝乐府诗的研究，明清时代的研究成果颇为丰富。

明代许学夷在《诗源辨体》中对卢思道和薛道衡进行了大力的赞扬，肯定了他们在七言乐府诗方面的创作成就，还间接的说明了其对唐诗创作的影响。原文是这样的：“乐府七言，思道《从军行》、道衡《豫章行》皆已近初唐。思道与德林、道衡齐名、友善，《隋史》言：二、三子有齐之季皆以辞藻著闻，爰历周隋，咸见推重，李称一代俊伟，薛则时之令望。静言扬榷，卢局二子之右。愚按：徐、庾、王褒、张正见、卢、薛诸子五七言，风格多有近初唐者。[1]”许学夷还就隋炀帝个人的乐府诗作给予了较为客观的评价，他在肯定隋炀帝改变乐府曲调的同时还指出了其创作的不足，原文如下：“隋炀帝五言声尽入律，语多绮靡，乐府七言有《泛龙舟》、《江都夏》、《东宫春》，调虽

[1] [明]许学夷撰，杜维沫校点：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1978 年版，第 135 页。

稍变陈梁，而体犹未纯。[1]”胡应麟给予隋乐府的评价比较高，评价如下：“六朝歌行可以入唐者，卢思道《从军行》、薛道衡《豫章行》，音响格调，咸自停匀，体气丰神，尤为焕发。[2]”他从诗歌的格调和韵律方面认为隋朝歌行已接近于初唐。胡应麟还高度评价了乐府名篇《昔昔盐》：“薛道衡《昔昔盐》等篇大是唐人排律，时有失粘而。[3]”指出《昔昔盐》等长篇乐府诗对唐朝排律的影响，还说出了其创作的不成熟。

清代的沈德潜曾在《说诗晬语》中谈到了隋炀帝的艳情诗篇和边塞诗作及杨素的诗歌风格，尽管不是单纯的从乐府诗的角度评价，但还是能够看出隋朝乐府诗的特点。其文如下：“隋炀帝艳情篇什，同符后主；而边塞诸作，铿然独异，剥极将复之候也。[4]”沈德潜认为隋炀帝的艳情诗是承袭了前朝，成就不大。但是他的边塞诗艺术性高，对后世产生了很大的影响。吴乔的《围炉诗话》中也涉及了隋朝边塞乐府诗，文曰：“卢思道有《从军行》，皆唐人歌行之祖也。[5]”他指出了唐人歌行受到隋朝乐府诗的影响是很大的。通过以上论述，可以发现古代对于隋朝乐府诗的研究都是一些简短的评论，没有对其进行更深层次、更全面的探讨，因此缺乏系统性。

随着时代发展，隋朝乐府诗的研究在近代取得了一些新的成果。

首先应该提到的是萧涤非的《汉魏六朝乐府文学史》一书，该书以乐府为研究对象，介绍了乐府在汉魏六朝的发生、发展及演变，以朝代为界限，详细的叙述了乐府在不同阶段的特征等。书中是分两个阶段对隋朝乐府进行研究的，隋文帝时期的拟古乐府及隋炀帝时期的拟南朝乐府，就具体的作家作品进行了详细的分析，还指出了两个时期乐府呈现明显不同风貌的原因。还有罗根泽的《乐府文学史》，此书也是分文帝和炀帝两个时期来介绍隋朝乐府诗的，指出了文帝时“所有乐府，多肖北方”[6]，炀帝时“最肖南方”[7]。并根据隋朝乐府诗前后不同的情形得出“文学颇受地方影响；文学颇受政治影响”[8]的结论。这两本书从文学史的角度对隋朝乐府诗进行了较为详细的介绍，这对于隋朝乐府诗的研究具有重要的参考价值。但是这两本书对于隋朝乐府诗的介绍过于宏观，对某些具体的问题没有深入研究。例如在拟南朝乐府的问题方面，萧涤非在《汉魏六朝文学史》中说道：“乐府至于隋炀帝，又一变而为南朝艳曲之天下，一复前日绮罗香泽，风云月露之旧观，汉魏遗意，实使荡然”[9]，认为隋炀帝时期的乐府同南朝艳曲一样。这过于绝对化，如《昔昔盐》这首诗尽管写闺怨，但是我们联系一下作者的创作背景发现它抒发的并不是单纯的思妇主题，而是借助这一主题来抒发个人的不得志；还有隋炀帝创作的《春江花月夜》、《步虚词》等，能够表现出的较为清新的风格而不是落于俗艳。诸如这些问题还很多，显然若要研究隋朝乐府诗，类似的问题应该得到更深

[1] [明] 许学夷撰，杜维沫校点：《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1978 年版，第 135—136 页。
[2] [明]胡应麟：《诗薮》，北京：中华书局，1958 年版，第 44 页。
[3][明]胡应麟：《诗薮》，北京：中华书局，1958 年版，第 59 页。
[4] 郭绍虞：《中国古典文学理论批评专著选辑》，北京：人民文学出版社，1979 年版，第 205 页。
[5] 郭绍虞：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983 年版，第 531 页。
[6] 罗根泽：《乐府文学史》，北京：东方出版社，2012 年版，第 143 页。
[7] 罗根泽：《乐府文学史》，北京：东方出版社，2012 年版，第 147 页。
[8] 罗根泽：《乐府文学史》，北京：东方出版社，2012 年版，第 152 页。
[9] 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，2011 年版，第 302 页。

入的探讨。

除了以上所举的乐府文学专著外，还有一些零散的研究成果分布于期刊和书籍中。如朱谦之在《中国音乐文学史》中将隋纳入到隋唐五代一并论述，阐述了隋朝的七部乐和九部乐对唐的影响。陈寅恪的《隋唐制度渊源略论稿》详细的论述了隋代的音乐礼仪制度，同时还提到了隋朝音乐南北融合的问题。杨荫浏的《中国古代音乐史稿》，书中对隋朝的音乐文学作了概述，介绍了隋朝的歌、舞、月，对隋朝的音乐做了基本概述。王运熙的《乐府诗述论》中对隋炀帝是否罢清商署的问题进行了考证。孙尚勇的《乐府文学文献研究》讨论了隋朝乐舞的相关情况。刘怀荣、宋亚莉的《魏晋南北朝乐府制度与歌诗研究》讨论了隋乐府官署的变革和隋代歌诗生产和消费的问题。吴向洲主持研究的《乐府诗集分类研究》丛书，以宋代郭茂倩编纂的《乐府诗集》中 12 类乐府为依据，将乐府诗每类进行研究，其中每类乐府的研究中涉及到隋朝乐府的都有相关的论述。

以上是有关隋乐府研究的相关著作，下面我们来看一下有关隋朝乐府研究的相关期刊论文。王小盾的《南北文化融合与隋代音乐》[1]，吴功正《隋唐乐舞美学概貌》[2]，王立增《隋诗中的乐舞资料辑录》[3]，木斋《论隋代初唐的燕乐歌诗写作》[4]，周延良《隋唐“燕乐”与南北朝少数民族关系考》[5]，袁秀柏《论隋代乐府<纪辽东>》[6]等，以上有关隋乐府研究的论文中，既有涉及到音乐方面的，主要研究了南北融合下的音乐发展情况、燕乐的发展和新曲调的创新及乐府管制的建设等，也有涉及到隋朝乐府诗具体的文学问题。纵观以上研究成果，涉及到隋朝乐府的仅仅是某一个方面，或偏音乐，或偏文学，都不能够对隋朝乐府诗进行整体性的研究。

关于隋朝乐府诗的研究，值得注意的是以下三篇硕博论文。首先我们来看一下陕西师范大学唐会霞的《汉乐府接受史论（汉代-隋代）》[7]论文，该论文主要研究了汉乐府在后代流传的接受问题，文中提到的隋朝乐府只是具体到作家作品在接受汉乐府的相关问题上，指出了他们的作品及创作特点，略带有一些隋朝乐府诗的独特性，但是还不够深入和全面。接着来看一下山东大学白晓帆的《隋代文学考论》[8]论文，该论文对隋代文学进行了比较全面的研究论述，其中必然会涉及到乐府诗。文中在论述隋朝文学的创新时，谈到了隋朝乐府诗的创新，主要涉及到了乐府诗的音乐和内容方面的变化。在音乐方面，隋朝的燕乐在唐朝得到了高度的发展，唐朝在隋朝音乐的基础上将九部乐发展为十部乐，大大地促进了清商乐的发展。隋朝新创的曲调如《喜春游歌》、《江都宫乐歌》、《锦石捣流黄》等，对唐朝乐府的题材和风格也产生了重大

[1] 王小盾：《南北文化融合与隋代音乐》，《贵州文史丛刊》，1986 年第二期。
[2] 吴功正：《隋唐乐舞美学概貌》，《艺术百家》，2003 年第一期。
[3] 王立增：《隋诗中的乐舞资料辑录》，《云南艺术学院学报》，2006 年第一期。
[4] 木斋：《论隋代初唐的燕乐歌诗写作》，《吉林师范大学学报》，2010 年，第四期。
[5] 周延良：《隋唐“燕乐”与南北朝少数民族关系考》，《中央民族大学学报》，1995 年第四期。
[6] 袁秀柏：《论隋朝乐府<纪辽东>》，《辽宁教育行政学院学报》，2008 年第七期。
[7] 唐会霞：《汉乐府接受史论（汉代-隋代）》，陕西师范大学博士论文，2006 年。
[8] 白晓帆：《隋代文学考论》，山东大学博士论文，2014 年。

的影响。在乐府诗的内容方面，该论文指出了隋朝乐府诗在边塞、写景等方面及乐府诗长篇体式的创作上都对唐朝乐府的创作产生了重大影响，还特别指出隋炀帝的乐府创作对唐宋文学产生的影响。观察这篇论文，乐府诗的研究在这篇论文中仅仅是一个小的方面，其主要是从文学史的角度来介绍隋朝乐府诗创作的基本情况，并没有对其进行系统的研究。最后再来看一下西北大学马艺源的《隋代音乐文学研究》[1]论文，该文主要是从音乐的角度出发去研究隋朝文学的。首先论文交代了隋朝的音乐文学背景，从隋朝音乐继承和乐府官制建设这两个方面进行论述。接着论述了隋朝的雅乐，介绍了郊庙仪式和隋炀帝的《高祖庙歌》；对于文人的音乐文学则是按类进行论述的。最后还涉及到了隋朝的民间歌谣，这是很具有研究意义的，因为它是音乐文学的重要组成部分之一，所以是不能够忽略的。乐府本身就是音乐文学，所以这篇论文近似于隋朝乐府诗的研究。这篇论文尽管能够从音乐的角度去诠释乐府诗的音乐性，但是这样研究乐府诗未免具有片面性。乐府诗本身除了音乐外，还有其自身的构成特点，如乐府诗的曲调、题名、本事、体式、风格五大构成要素以及乐府诗本身的文学性等。这一系列的问题都应该纳入乐府诗研究的范畴，如果研究乐府诗仅仅局限于其中的某一方面，那是不能够代表其全部特征的。

综上所论，尽管前人已经取得了一些隋朝乐府的研究成果。但是这些成果或是从宏观的角度泛泛而谈，或是从乐府诗的某一个方面进行研究，同时对于隋朝乐府诗的相关问题也没有进行深入的探讨。所以对于隋朝乐府诗的系统性研究明显不足。如隋朝乐府诗的载录情况、曲调的创新、题材的新变等等，这些都是值得关注的重要问题，本文就以这些问题作为主要研究对象，试图还原隋朝乐府诗一个完整的面貌。

三、 研究方法

本文主要运用以下三种方法进行研究。第一，归纳分析法：即搜集并整理相关文献，研读相关资料，对隋朝乐府诗进行分类、归纳和总结。第二，历史研究法：即将隋朝乐府诗放置在乐府学发展史中，同时结合隋朝当时社会的音乐和文化背景进行研究。第三，对比研究法，即将隋代乐府诗同前代乐府诗进行比较，同时又将乐府诗同本朝的徒诗进行比较研究，从而体现出隋朝乐府诗的传承性和时代性。

四、 本文研究的重难点

本文从隋朝乐府诗的本身特色出发，以乐府学研究的基本方法和角度入手，将隋朝乐府诗的音乐性、诗歌的内容、形式及它在乐府文学史上的影响等作为本次论文研究的重点。

研究隋朝乐府诗必要的前提是收集有关乐府资料的文献，只有确定其准确性和完整

[1] 马艺源：《隋代音乐文学研究》，陕西师范大学硕士论文，2001 年。

性才能保证本次论文研究的科学合理。但是隋朝短暂，加之隋末动乱，流传下来的资料有限而且还较为混乱，所以在搜集资料方面会出现一定的困难。乐府文学是一种音乐性质的文学，所以研究乐府诗离不开音乐的研究。由于古代音乐与现代音乐并不一样，同时音乐本身又有很高的艺术性，所以在研究隋朝乐府诗的时候，对于音乐的理解和掌握存在着一定的难度。

五、 创新之处

目前学术界对隋朝乐府的研究还停留在宏观的角度上，研究的较为肤浅、单一。仅仅局限于隋朝乐府的宏观概括或是某一因素等方面，较少关注隋朝乐府的整体性、系统性和传承性。所以本文力图对隋朝乐府进行全面系统的研究。本文结合当时社会的音乐、文学背景，以及乐府发展到隋的具体特点和整体情况，对隋朝乐府能够有整体的把握。从隋朝乐府的文本出发，对隋朝乐府在音乐、题材、创作特点以及乐府传承性方面进行具体分析，试图还原隋朝乐府一个完整的面貌，明确它在乐府文学史上的地位和影响。

第一章　隋朝乐府诗概述

隋朝虽然短暂，但无论是从政治还是从文学角度看，它的地位和作用是不容忽视的。乐府发展到隋朝，尽管取得的成绩不是很大，但是在这种特殊的背景下创作的乐府诗却有着自身的独特性。隋朝乐府诗本身并不显得微不足道，种类繁多的它以其特有的身姿矗立在乐府诗发展的历史长河中。

第一节 隋朝乐府诗的创作背景

隋朝统一全国，结束了南北方的长期分裂。社会稳定，经济得到了快速的发展。文帝通过发展儒学来统一社会思想，炀帝推行相对开放的文化政策，在两代君王的努力之下，隋朝的文化氛围逐渐浓厚。在这样一个相对稳定繁荣的环境下“辞人才士，总萃京师”[1]这使得南北文人之间的交流加强，南方文人聚集到位于北方的京师。新的生活环境对他们的创作产生了一定的影响，同时北方文人有了更多的机会接触南方文人和文学，这对他们的文学创作理念也产生了重要影响。在这样一个统一的国度里，隋朝的音乐也走向了统一，北方的胡乐、南方的清乐及民间乐曲等各种音乐都逐渐的汇合在一起，隋朝音乐呈现出了较为繁盛的局面。这些都极大的推动力隋朝乐府诗的发展。就乐府而言，在音律、审美意境、美学风格、题材和体式等方面都取得了一定程度的发展和创新，隋朝乐府诗逐渐呈现出繁荣发展的趋势。遗憾的是，受多种条件的限制，乐府诗发展的时间和空间过于短暂和狭小，没能取得长足的发展，无论是作家还是作品都没有达到一定的规模。

纵观乐府诗的整体发展历程，隋朝统一前，由于南北朝长期处于分裂的状态，乐府诗的创作也呈现出迥异的风貌，南北方的乐府主要在音制、形式、内容等方面表现出不同，所以他们的风格也会随之不同。《北史·文苑传》载：“暨永明（南齐）天蓝（梁）之际，太和（北魏）天保（北齐）之间，洛阳江左，文雅尤盛。彼此好尚，雅有异同。江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意。理深者便于时用，文华者宜于吟咏，词南北词人得失之大较也。”[2]这段话将南北朝乐府的差异交待的较为明显，这种状况也代表了当时乐府发展的总趋势。

南北方之间的文学并不是完全割裂的，文人之间时有相互交流的现象，南北方文学有着渐融的趋势。这在由南入北的诗人作品中表现的较为明显。在这个大的环境下，南北朝乐府诗也一定程度的走向融合，但是其融合的程度是微小的。隋朝乐府诗的创作和

[1] [唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第三十五卷，北京：中华书局，1973 年版，第 1091 页。
[2] [唐] 李延寿：《北史》，第八十三卷，北京：中华书局，1974 年版，第 2781 页。

发展就是在这样的文学背景下展开的。隋朝的乐府诗风也有着逐渐融合的倾向，也创作出了兼南北特色的乐府诗作，例如薛道衡、虞世基和杨广等人的乐府诗，但这仅仅是少数，并不能代替整个隋朝乐府诗的全貌。隋朝统一后，文人的情况较为复杂，主要由关陇文人、山东文人和江左文人组成。由于受地域和文人创作传统的影响，他们的作品还相当程度的保留着原有的创作模式和风格，加之王朝短暂，没能给诗人更多的时间去改变，同时统治者施行相对偏激的文化政策，这些方面都深深地影响到了乐府诗的发展。

概而言之，隋朝的统一为南北朝乐府的交流融合提供了物质条件和相对稳定的社会环境，但是由于政治和文化政策的局限，一定程度上阻碍了隋朝乐府诗的正常发展。在这样一种特殊的背景下，隋朝乐府诗的创作逐渐结束了南北朝乐府的迥异状态，同时为唐朝乐府繁荣的到来奠定了基础。

第二节 隋朝乐府诗的分类及补录

隋朝国祚短暂，文献资料留存较少，文人情况较为复杂，所以对隋朝乐府诗的界定有一定的难度。本文以宋代郭茂倩编著的《乐府诗集》中所收录的隋朝乐府诗为主要研究对象，同时参考丁福保先生的《全汉三国晋南北朝诗》和逯钦立先生的《先秦汉魏晋南北朝诗》等诗集，通过对这些文献资料的考察后，以求能够科学合理的对隋朝乐府诗进行认证和补充。

（一）乐府诗分类

《乐府诗集》中郭茂倩将乐府诗分为“郊庙歌辞”、“燕射歌辞”、“鼓吹曲辞”、“横吹曲辞”、“相合歌辞”、“清商曲辞”、“舞曲歌辞”、“琴曲歌辞”、“杂曲歌辞”、“近代曲辞”、“杂歌谣辞”、“新乐府辞”等十二类。这种分法是相对概括而不繁琐的，能够将乐府诗的创作及流传情况清晰的呈现出来。隋朝乐府诗几乎涵盖了以上所列的乐府诗类别，其中郊庙歌辞、相合歌辞和杂曲歌辞的作品相对多一些。最值一提的是隋朝近代曲辞的创作，因为隋之前，该类乐府是不存在的。它是建立在隋朝新创曲调的基础之上，因此具有特定的时代意义。隋朝鼓吹曲辞和横吹曲辞的作品，大都是边塞题材，这与隋朝南征北战统一全国的社会现实状况是分不开的。隋朝乐府中的清商曲辞具有“清艳”的一面，这主要受到南朝艳曲的影响。

隋朝乐府诗具体的分类情况详见附录。

（二）乐府诗补录

有一些隋朝乐府诗尽管收录在《乐府诗集》中，但是并没有注明作者及创作年代。通过查阅《全汉三国晋南北朝诗》[1]及《先秦汉魏晋南北朝诗》[2]等相关的文献资料，认定以下乐府诗也为隋朝的乐府作品，遗憾的是有些作品的作者无法考证。补录内容如下：

[1] 丁福保：《全汉三国晋南北朝诗》，北京：中华书局，1959 年版。
[2] 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局，1983 年版。

《登名山篇》（李巨仁）

名山本镇地，迢遞上云霄。云披金涧近，雾起石梁遥。翠微横鸟路，株树拂星桥。风急清溪晚，霞散赤城朝。寓目幽楼客，驾口寻绮季。跡绝桃源士，忘情漆园吏。沉冥负俗心，疏所凌云意。苍苍耸极天，伏眺尽山川。叠峰如积浪，分崖若斜烟。浅深闻渡雨，轻重听飞泉。采药逢三岛，寻真遇九仙。藏书凡几代，看傅已经年。逝将追羽客，千载一来旋。

《十索》（丁六娘）

含娇不自转，送眼劳相望。无那关情伴，共入同心帐。欲防人眼多，從郎索锦障。蘭房下翠帷，莲帐舒鴛锦。欢情宜早畅，密态须同寝。欲共作缠绵，從郎索指鐶。

《出塞》

侯骑出甘泉，奔命入居延。旗作浮云影，阵入明月弦。

《陌上桑》

日出秦楼月，条垂露尚盈。蚕饥心自急，开奁妆不成。

《王昭君》

猗蘭恩宠歇，昭阳幸御稀。朝辞汉阙去，夕见胡尘飞。寄信秦楼下，因书秋雁归。

《阳春曲》

芣苢生前逕，含桃落小园。春心自摇荡，百舌更多言。

《项王歌》

无复拔山力，谁论盖世才。欲知汉骑满，但听楚歌哀。悲看骓马去，泣望艤舟来。

《沐浴子》

澡身经蘭汜，濯发素芳洲。折荣聊踯躅，攀桂且淹留。

《鸡鸣歌》

东方欲明星烂烂，汝南晨鸡登壇唤。曲终漏尽嚴具陈，月没星稀天下旦。
千门万户遞鱼鑰，空中城上飞乌鹊。

《黄门倡歌》

佳人俱绝世，握手上春楼。点黛方初月，缝裙学石榴。君王入朝罢，争兢理衣裘。

《长白山歌》

长白山头百战场，十十五五把长枪。不畏官军千万众，只怕荣公第六郎。

《西游园上才》

西游园上才，清夜可徘徊。月桂临樽上，山云影盖来。飞花随燭度，疏叶向帷开。当轩顧应阮，还觉戟邹枚。

《于闐采花》

山川随异所，草木尚同春。亦如溱洧地，自由采花人。

《泽雉》

擅场延繡颈，朝飞弄绮翼。饮啄常自在，驚雄恒不息。

第二章　隋朝乐府诗曲调研究

曲调是乐府的重要组成部分，它是乐府的一种音乐形态。宋代郭茂倩的《乐府诗集》就是以曲调的不同来收录乐府诗的，同时还对每个曲调的来源和流变进行了较为详细的介绍。乐府曲调的的生成与当时的音乐环境有着很大的关系，所以乐府曲调的研究一定会涉及到当时的音乐体制建设和乐府官署的设置。曲调的来源和流变是乐府曲调研究的关键，也是音乐形态中的重要问题，它关乎到乐府诗风的演变和作者的创作动机。从曲调研究的角度观察，隋朝乐府诗包括前代流传下来的乐府旧题和隋朝初创的新曲。这些曲调的流传和变化与当朝诗风有很大关系，新创的曲调还促进了南北诗风的融合。同时仔细研究乐府旧题在隋朝的沿袭情况，能够更好的把握乐府的发展脉络和特点。

第一节 隋朝乐府曲调生成的音乐环境

隋朝结束了南北长期分裂的局面，在统一的国度里，南北朝的音乐也逐渐的走向融合，隋朝的音乐呈现出了复杂多样性，乐府曲调就是在这样的音乐环境中生成的。

（一）隋朝音乐的建设

隋朝的音乐在中国音乐发展史上占据着重要地位，具有重大的影响。张炎的《词源》云：“粤自隋唐以来，声诗间为长短句。”[1]王灼的《漫鸡碧志》云：“盖隋唐以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。”[2]二人在著作中都指出了隋朝音乐是一个新的起点，是一代曲词创作的繁荣开端。隋朝音乐得到如此高的评价，与其自身的音乐建设是分不开的。从隋朝宫廷雅乐的建设到燕乐的兴起；从“教坊”机构的设立到散乐、百戏在隋朝繁荣的发展，这一系列的音乐文化建设都有力的推动了我国古代音乐的发展，它的历史意义是不容忽视的。

隋朝宫廷雅乐的建设是漫长和曲折的。隋朝建国时继承的是后周的制度，统治者又推行相对保守的音乐文化政策，隋朝的雅乐在建设过程中遇到了一些问题。首先，太常雅乐并用胡乐的问题。隋承周制，但是北周的雅乐多为本朝自创，又夹杂着大量的胡乐，不是正统的华夏之音，不能够被隋朝统治者接受；其次，隋建国虽已七年之久，可是乐府还歌颂前代的功德，说明宫廷雅乐的建设严重滞后于社会的发展，表现出雅乐制作过程的缓慢；最后，传统的宫廷雅乐音调多乖，而齐梁旧乐又被文帝视为“亡国之音”弃之不用，说明隋朝宫廷雅乐的建设缺少了一定的参考标准。

随着社会的发展，《隋书·音乐志》载：“开皇九年平陈，获宋、齐旧乐，诏于太

[1] [南宋]张炎撰，夏承焘校注：《词源》，北京：人民文学出版社，1988 年版，第 9 页。
[2] [南宋]王灼撰，岳珍校注：《漫鸡碧志》，成都：巴蜀书社，2000 年版，第 3 页。

常置清商署，以管之。”[1]当时文帝欣赏所获得的音乐后竟发出“此乃华夏之音”的感叹，因此隋朝的雅乐制定被正式提上了日程。牛弘、郑译等人在文帝的命令下，以现存的音乐为基础开始了雅乐的创制。在雅乐的创作过程中，他们依据古五声六律，顺次循环制定宫调，雅乐每宫只有一调，只有迎气曲奏五调，被称为五音。缦乐用七调，祭祀用。牛弘又修订房内乐，取消了以钟奏乐的方式。同时还参考《仪礼》和《尚书大传》等典籍，制定宫悬陈布乐器的方法，在宫殿的四面根据十二时辰的位置设镈钟十二架，制定周官大司乐及登歌的祭祀及演奏方法。文舞和武舞各设六十四人，文舞執羽籥，武舞執干戚，不再沿用汉朝執杖而舞的模式。在此之前，高祖曾命李元操和卢思道列出十二曲清庙歌辞，并让齐乐人曹妙达在太乐中教习这些曲辞，以取代后周的雅乐。而这些歌辞与此时的雅乐很不相符，于是在群臣的劝谏下，隋文帝下令重新创制雅乐歌辞。新创歌辞包括《圜丘歌》、《登歌》、《五郊歌》、《朝日夕阳歌》、《太庙歌》、《食举歌》、《皇后房内歌》、《文舞》、《武舞》等。于开皇十四年，隋朝雅乐的制定基本完成。

大业元年，炀帝下诏欲修订高庙乐,但这次郊庙乐修订的成果不大，大多都是依其旧制，仅仅新造了九首《高祖庙歌》。借此机会，隋炀帝下令“增多开皇乐器，大益乐员，郊庙乐悬，并令新制”，“又诏博访知钟律歌管者，皆追之”。[2]又大业六年时，炀帝下令广招魏、齐、周、陈等乐人子弟，将他们“悉配太常，并于关中为坊置之……”[3]此时的坊尽管没有确切的名称，但这无疑是唐代教坊的开端。这一系列的举动表明了炀帝具有较为开放的文艺观以及他所追求的音乐创作方向。隋朝音乐的创作趋势也逐渐由雅变俗。

隋朝于开皇初年便制定了七部乐，同时又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗等伎。到了隋大业中期，炀帝又在此基础上修订成了九部乐。隋朝时期，民间的散乐百戏也得到了一定的发展。大业二年，突厥造访隋，炀帝为了夸耀大隋王朝的繁盛，于是召集天下散乐乐工于京师表演形式多样、精彩绝伦的百戏。接下来的几年中，凡突厥来访，必有百戏的演出。一时间，散乐乐工的数量巨增，民间各类百戏皆汇于京师，表演用的服饰和器具也更加的亮丽和华贵。此时，沉没多时的民间百戏得到了高度的重视和发展。由此可见，在隋朝短短的几十年中，清乐、胡乐及民间散乐百戏等都等到了很好的融合和发展。

统观隋朝的音乐，它实际上是北方胡乐和南方清乐相结合的产物。隋朝是取代后周而建国的，它位于北方的关陇之地，正是胡乐繁荣发展的地方，所以胡乐在隋朝的音乐中所占的比重是不言而喻的。陈寅恪和任半塘先生都认为隋朝的胡乐是从北齐继承而来的。同时，陈寅恪对胡乐的具体来源作了更为详细的陈述，“隋之胡乐大半受之北齐，而北齐邺都之胡人胡乐又从北魏洛阳转徙而来。”[4]由此可见，隋朝继承胡乐的根源可

[1][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第十五卷，北京：中华书局，1973 年版，第 349 页。
[2][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第十五卷，北京：中华书局，1973 年版，第 373 页。
[3][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第十五卷，北京：中华书局，1973 年版，第 374 页。
[4] 陈寅恪：《隋唐制度略论渊源稿》，北京：三联书店。1973 年版，第 349 页。

以追溯到北魏。隋朝的清乐则是在逐渐统一南方时所得。随着国家的统一，这两类音乐逐渐的融于一体。隋最初订立的七部伎尽管以胡乐为主，可是隶属清乐的《国伎》和《清商》却占据了前两名的重要位置，说明了来自南方的清乐正逐渐的融入以胡乐为主体的北方音乐体系中。到了炀帝时期的九部乐，隋朝音乐出现了大融合的局面，乐类、乐工、乐器、乐章皆集京师，音乐的建设和发展呈现出了一派繁荣的景象。伴着音乐的发展，隋朝乐府曲调也表现出了多样的风貌，既有北方慷慨激昂的军曲，也有南方绮丽婉约的宫廷曲，更有兼南北方风格的乐府新创曲调。

在隋朝音乐繁荣发展的同时还产生了一种新的音乐形态，即燕乐。燕乐，也可以称为“宴乐”，它并不是在隋朝才出现的，很早以前就存在了。如《诗经·小雅·鹿鸣》：“呦呦鹿鸣，食野之萍。我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴，和乐且湛。我有旨酒，以宴乐嘉宾之心。”[1]这里的“燕乐”仅仅指宴会时演奏的曲子，而隋朝时出现的燕乐显得并不那样单一了。“燕乐是宴飨时所用的音乐，不问是胡是俗，凡隋高祖之七部乐，炀帝之九部乐，唐之九部乐（后为十部乐）及坐、立部伎等，皆可称为燕乐。”[2]此时的燕乐更具有世俗化的特性。由于燕乐的兴盛，直接促进了隋朝乐府诗的发展。依附于燕乐产生的近代曲辞，丰富了乐府创作的样式，并为唐朝乐府曲调的繁荣发展奠定了必要的基础。隋朝兴起的燕乐在唐朝产生的影响是显而易见的。它既不同于周时的燕乐，与南朝时的清商乐也有很大的区别，它自身有着一定的时代特点。作为隋朝音乐的组成部分，它有力的推动力隋朝音乐的发展。

（二）乐府官署的设置

汉朝时便设有乐府官署了。魏代承袭东汉旧制，乐府官署仍设为太乐和黄门两个部分，但是它将清商乐从鼓吹乐中独立出来了，设立了清商专属，这就极大的促进了清商乐在南北朝的发展。西晋统一全国后，乐府机构也是基本承袭前朝。不同的是它将前代隶属少府的鼓吹署改为隶属太常，与太乐并列，这就大大的促进了鼓吹曲的雅化。东晋时期，永嘉之乱后，多数乐工和乐器滞留在北方。所以东晋时期的乐府官署较为简单，一开始仅存在鼓吹署，后来又取消鼓吹署而立太乐，太乐主要掌管鼓吹乐和清商乐。南朝宋、齐、梁、陈的乐府官署在沿袭东晋的基础上略有变化。宋、齐两代的基本一致，雅乐和俗乐都由太乐掌管。梁代时，将隶属太乐的鼓吹乐改为与太乐并立，同时在太乐下单独设清商署，置清商丞。陈与梁的乐府官署基本一致。到了隋朝，乐府官署可谓恢复了汉魏的旧貌。太常寺仍然是掌管礼乐的官署。太常寺中管理音乐的机构分为太乐署、鼓吹署和清商署。《隋书·百官志中》记载了隋朝乐府机构的设置情况：

> 太常寺有博士四人，协律郎二人，奉礼郎二人。统郊社、太庙、诸陵、太祝、衣冠、太乐、清商、鼓吹、太医、太卜、廪牺等署。各置令，并一人。太乐、太医则各加至二人。丞。各一人。郊社、太乐、鼓吹则各至二人。郊社署又有典瑞。四人。太祝署有太祝。二人。太乐署、清商署，各有乐师员，太乐八人。清商二人。

[1] 周振甫：《诗经译注》，第 4 卷，北京：中华书局，2000 年版，第 230 页。
[2] 林谦三等：《燕乐三书》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1986 年版，第 123 页。

鼓吹署有哄师二人。[1]

通过以上史料可知，隋朝乐府官署的设置是沿袭汉魏的。其中清商署的设立更加有力的推动了清商乐的发展。清商署掌管清乐，它是隋在开皇九年灭陈后于太常寺设置的。

设置清商署是乐府官署中影响较大的一件事，因为它涉及到隋朝的政治建设问题。文帝之所以比较喜欢清乐并称之为“华夏正声”，是因为隋建国时沿用的是北周旧乐，它属于胡乐系统。隋王朝欲要确立自身的“华夏”正统地位，这种音乐体系显然不符合政治的需要。以“华夏正音”取代胡乐成为隋初文化建设的一项重要任务。[2]这是设立清商署的根本原因所在。

隋炀帝时期，他对乐府机构作了相应的调整，如《隋书·百官志》载：

太常寺罢太祝署，而留太祝员八人，属寺。后又增为诗人。奉礼减置六人。太庙置又置阴室丞，守视阴室。改乐师为乐正，置十人。太卜又省博士员，置太卜卜正二十人，以掌其事。太医又置医监五人，正十人。罢衣冠、清商二署。[3]

炀帝是否罢清商署，这一问题在学术界备受关注。王运熙先生在《汉魏两晋南北朝乐府官署沿革考略》中对这样一问题给予否定。刘怀荣在《南北朝及隋代乐府演变考》一书中也同意王运熙的观点。

目前学术界对于“炀帝罢清商署”这一问题也争论纷纷。因为清商署的消失并不代表着清乐的消失。清商署尽管最初为清乐而设立的，但是随着时间的推移，清乐由最初的“俗乐”慢慢的演变成了正统音乐，如隋文帝时期就称其为“华夏正声”。由于清乐自身的这种变化，它与清商署的关系逐渐脱离。到炀帝时，清乐归入了太乐署演奏，这样清乐与清商署完全脱离，脱离了清商署的清乐也是能够独自存在的，所以隋炀帝罢清商署也是有可能的。

第二节 隋朝乐府曲调的创作

隋朝乐府曲调有几十个，其中沿袭前朝的旧题乐府占据了大多数，但是这些曲调并不是简单的模仿，在继承中也有着一定的变化。隋朝新创曲调的数量较少，但是却形成了特有的时代特色。

（一）隋朝旧题乐府的沿袭情况

隋朝沿袭前朝的旧题乐府主要有以下：

鼓吹曲辞：《上之回》《有所思》《临高台》《钓竿篇》

横吹曲辞：《出塞》《入塞》《长安道》《骢马》《刘生》

相和歌辞：《日出东隅行》《蜀国弦》《从军行》《櫂歌行》《明君行》《门有车马客行》《短歌行》《豫章行》《相逢狭路行》《饮马长城窟行》《野田黄雀行》

清商曲辞：《春江花月夜》《采莲曲》《阳春歌》

[1][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第 28 卷，北京：中华书局，1973 年版，第 776 页。
[2] 杨金梅：《隋代诗歌研究》，北京：社会科学文献出版社，2011 年版，第 32 页。
[3][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第 28 卷，北京：中华书局，1973 年版，第 797 页。

舞曲歌辞：《四时白纻歌》

琴曲歌辞：《霹雳引》《猗蘭操》

杂曲歌辞：《美女篇》《白马篇》《升天篇》《神仙篇》《结客少年行》《游侠篇》《东风伯劳歌》《鸣雁篇》《自君之出矣》《爱妾换马》《枣下何纂纂》《敦煌乐》《步虚词》

隋朝的这些旧题乐府中，大部分还是承袭前朝的创作方法和模式，在题名、内容和形式等方面基本没有什么太大的变化。如《蜀国弦》，隋朝有卢思道一首。《乐府诗集》引《古今乐录》曰："张永《永嘉技录》有四弦一曲，《蜀国四弦》是也，居相合之末，三调之首。古有四曲，其《张女四弦》《李延年四弦》《嚴卯四弦》三曲，缺《蜀国四弦》。节家旧有六解，宋歌有五解。今亦缺。"[1]《蜀国弦》原为四弦曲之一，后亡佚。隋朝之前有梁简文帝一首乐府《蜀国弦》，卢诗沿袭其主题作乐府描写异国风光。

西蜀称天府，由来擅沃饶。雪浮玉壘夕，日映锦城朝。南寻九折路，东上七星桥，琴心若易解，令客岂难要。

卢诗将西蜀独特的自然放光写进了乐府中，给人耳目一新的感觉，同时也丰富了乐府诗的创作内容。诸如此类的乐府旧题还有很多，像《临高台》、《从军行》、《美女篇》等等。

事务都是向前发展的，不可能永远一成不变。所以隋朝沿袭的旧题乐府中，部分曲调也是有着着一定变化的。首先表现在内容上，《上之回》是一首乐府古辞，隋朝有萧慤之作。《乐府诗集》题解云："《汉书》曰：'孝文十四年，匈奴入朝那萧关，遂至彭阳，使骑兵入烧回宫。侯骑至雍甘泉。'回中地在安定，其中有宫也。《武帝纪》曰：'元封四年冬十月，行幸雍，祠五畤。通回中道，遂北出萧关。'吴兢《乐府解题》曰：'汉武通回中道，后数出游幸焉。'沈建《广题》曰：'汉曲皆美当时之事。'"[2]隋朝之前，此旧题都描述皇帝出游而归，如南朝的张正见及梁简文帝的诗作，隋朝依然沿袭这个主题，但是内容方面却增多了边塞诗的成分。

发轫城西畤，同輿事北游。山寒石道冻，叶下故宫秋。朔路传清警，边风卷画旒。岁余巡省毕，擁仗返皇州。

诗中描绘了皇帝出行的整个过程，与南朝同题之作相比较，少了一些游乐的描述，多了一些"瀚海阑干百丈冰，愁云惨淡万里凝"的边塞景观。创作形式上采用了五言古题的形式。再如《结客少年行》和《游侠篇》，两曲调皆为游侠题材。《乐府解题》曰："《结客少年行》，言轻生重义，慷慨以立功名也。"[3]《乐府诗集》引《汉书·游侠转》："战国时，列国公子，魏有信陵，赵有平原，齐有孟尝，楚有春申，皆集王公之势，兢为游侠，以其重诸侯，显明天下，故后世称游侠者，以四豪为首焉。"[4]游侠，常以报仇解怨为事，与结客少年的重义、慷慨一样，故二曲归为游侠题材系列。孔绍安

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第三十卷，北京：中华书局，1979 年版，第 440 页。
[2][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第十六卷，北京：中华书局，1979 年版，第 227 页。
[3][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第六十六卷，北京：中华书局，199 年版，第 948 页。
[4][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第六十七卷，北京：中华书局，1979 年版，第 966 页。

等诗作沿袭这一题材，作品中增加了游侠想要在边塞建功的内容。在内容方面具有变化的曲调还有《钓竿篇》、《春江花月夜》、《敦煌乐》等。

曲调与诗歌形式有着很大的关系，在诗歌的声律和押韵方面有所体现。隋朝旧题乐府中出现了七言歌行，如卢思道的《从军行》和薛道衡的《豫章行》，这些作品在押韵方面有别于曹丕的七言乐府《燕歌行》，显得更具有艺术性。隋朝的旧题乐府在创作形式上有的还近似于律诗。如卢思道的《有所思》，《乐府解题》曰："古辞言'有所思，乃在大海南。何用问遗君？双珠玳瑁簪。闻君有他心，烧之当风扬其灰。从今以往，勿复相思，而与君绝'也。按《古今乐录》汉太乐食举第七曲亦用之，不知与此同否。若齐王融曰'如何有所思'，梁刘绘'别离安可再'，但言离思而已。宋何承天《有所思篇》曰：'有所思，思昔人，曾、刘二子善养亲。'则言生离荼苦，哀慈亲之不得见也。"[1]隋朝卢思道所作也陈述相思之情，如其诗：

长门与长信，忧思并难任。洞房明月下，空庭绿草深。怨歌裁洁素，能赋受黄金。复闻隔湘水，犹言限桂林。凄凄日已暮，谁见此时心。

卢诗所言之相思之情与前朝之作变化不大，但诗的语言、对仗都显得十分工整，形式接近于律诗。再如王胄的《枣下何纂纂》二首，《乐府诗集》题解曰："《古咄嗟歌》曰：'枣下何攒攒，荣花各有时。枣欲初冬时，人从四边来。枣适今日赐，谁当仰视之。'潘安仁《笙赋》曰：'咏园桃之夭夭，歌枣下之纂纂，歌曰：枣下何纂纂，朱实离离。宛其死矣，化为枯枝。'纂纂，枣花也。枣之纂纂盛貌，实之离离将衰，言荣谢之各有时也。"[2]隋王胄诗沿袭"荣谢各有时"这一主题。

柳黄知节变，草绿识春归。复道含云影，重颜照日晖。

御柳长条翠，宫槐细叶开。远的闻春曲，便遂鸟声来。

这两首诗是以五言形式抒写的，它们的对仗和押韵很接近于五言绝句的创作。诸如此类旧题，在形式上有着很大的发展意义，能够有力的促进七言歌行和律诗的发展。

风格是作品精神面貌的体现，透过风格可以窥视到作品的价值和意义。隋朝的旧题乐府中，有的作品在承袭中表现出了别样的风格特色。《饮马长城窟行》为一首古辞。隋之前，此曲多描写战争之苦、徭役之重，如修筑万里长城给人民带来的苦难，陈琳诗中曾写道"男儿宁当格斗死，何能怫郁筑长城。"炀帝的《饮马长城窟行》与这些乐府的格调明显不同，

释兵仍振旅，要荒事方举。饮至告言旋，功归清庙前。

其诗表现出了一种积极进取、建功立业的精神，不可一世的帝王气象展现出来，呈现出了一种慷慨、刚健的风格。诸如此类的作品还有《从军行》、《出塞》等。

纵观隋朝的乐府旧题，不仅在内容、形式和风格方面有所新变，它们在流传过程中也产生了一些特点。

首先，乐府旧题在流传过程中会出现"曲调同名，内容相异"的现象：如《豫章行》，

[1][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第十六卷，北京：中华书局，1979 年版，第 227 页。
[2][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第七十四卷，北京：中华书局，1979 年版，第 1045 页。

是一首古辞，主要描写豫章山上的树被人砍掉去修“洛阳宫”，表达了“何意万人巧，使我离根柱”[1]的无奈之情。但是后来的同题之作所表达的意思却不尽相同，曹植的《豫章行》表现了人生的穷达，傅弦的《豫章行》写出了妇女所遭遇的不幸，陆机的《豫章行》表达了对时光流逝的感叹。而隋朝诗人薛道衡在《豫章行》中用“君行远度茱萸岭，妾住长依明月楼”表达出了自己的相思之情。《隋书》薛道衡传载：“后坐抽擢人物，有言其党苏威，任人有意故者，除名，配防岭表”[2]说明了当时作者“陪防岭表”的史实，有力的证明了诗歌的真实性。类似的曲调还有《饮马长城窟行》等。这种现象是随着时代发展而出现的，在曲调流传的过程中，不同时代的人会依据同一曲调创造乐府，这就等同于依声填辞，而曲调所表现得内容跟作者的时代、际遇等息息相关，所以会出现相同曲调内容相异的创作现象。

其次，曲调消亡后，出现了曲调和作品内容完全背离的现象。以《相和歌辞》的曲调为例,这些曲调在汉魏和两晋之际依然得以传承，但是到了南朝宋便逐渐被“吴声”、“西曲”所取代，相合曲调也相应的衰亡。所以到了梁陈之际，人们创作《相和歌辞》类的乐府，仅仅借用题目而已，所要表达的内容与曲调本事是毫不相干的。如《雁门太守行》，是一首古乐府歌，曲调本事是写人们对好官王涣的思念，而此时之作却是对戍守边关的叙述与描写，类似的作品还有《陇西行》等。进入隋朝的乐曲，《相和歌辞》类的曲调早已不复存在，“清乐”与“清商三调”也模糊的混为一体。此时的音乐与汉魏旧乐相去甚远，所以当时的文人基本都是引用汉魏旧曲的名字，以至于曲调所要表达的内涵全然不知，所以会出现作品内容与曲调相悖的局面。正是由于这种现象的出现，文人们的乐府之作逐渐的不再受曲调的限制，这直接促进了新乐府的形成和发展。

（二）隋朝新创曲调

隋朝除了沿袭前代的乐府旧题外，还创作了一些新的曲调，尽管数量很少，但是具有一定的时代意义。具体创作情况如下：

清商曲辞：《泛龙舟》《江陵女歌》

杂曲歌辞：《喜春游歌》

近代曲辞：《纪辽东》《江都宫乐歌》《十索》《昔昔盐》

隋朝从最初的“七部乐”到炀帝时期“九部乐”的确立，以及乐器、乐工和服饰的新创，表明隋朝的音乐建设已经形成了一定的规模。以上新曲多半为炀帝所作，但绝不是对南朝艳曲简单的模仿和复制。炀帝尽管很喜爱江南的文化，但是他具有兼容并包的胸怀。在音乐的选取上，他并没有一味的汲取南朝音乐，也注重对北方音乐的借鉴。如曲调《泛龙舟》，隶属于九部乐中的《龟兹乐》。《龟兹乐》来源于龟兹国，是北方胡乐的典型代表，所用乐器主要有箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、笛等十五种。而在曲辞的创作上，也不仅仅是复制南朝曲辞语言的柔软、华丽，还加入了北方语言的豪放和洒脱，使新曲既有质朴刚健的北国之风，又有清丽自然的南朝风韵。如曲调《纪辽东》、《江

[1][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第三十四卷，北京：中华书局，1979 年版，第 501 页。
[2][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第二十二卷，北京：中华书局，1973 年版，第 1407 页。

都宫乐歌》等曲辞的创作便是典型的代表。由此可见，隋朝新创曲调与辞极淫绮的南朝艳曲是不一样的，它们迎合了时代的发展，形成了一定的时代创作特色。

隋朝新创的曲调还开启了“近代曲辞”创作的先河。近代曲辞在《乐府诗集》中是一个很重要的乐府类别，乐府题解曰：“近代曲辞，亦杂曲也，以其出于隋唐之世，故曰近代曲也。”[1]在诗集中，郭茂倩将近代曲辞等同于杂曲歌辞了，这是值得商榷的。首先，近代曲辞的曲调基本都有据可考，有章可循；而杂曲自秦汉以来，大多已亡佚，流传下来的曲大多是残缺不全的，难以确定乐曲的性质。其次，杂曲由于无法考证，所以不能将其归类；近代曲基本上都是新创，它们在音乐体系上已经不同于前代的乐曲。它们是依托于燕乐产生和发展起来的，所以它们都属于燕乐体系，有着明确的音乐属性。隋炀帝时期，燕乐得到了快速的发展，同时民间散乐自由发展的空间也逐渐变大，这些音乐都极大的促进了近代曲的创作。唐承隋乐，燕乐在唐朝得到繁荣发展，近代曲的创作在唐朝也达到高峰，在宫廷和民间得到了广泛的传播，出现了太常寺、梨园和教坊等近代曲的表演机构。曲的繁荣促进了曲辞的创作，近代曲辞在唐朝的繁荣创作对唐诗的发展起到了重要的影响。同时，隋朝新创曲调对于南北朝诗风的融合也起到了一定的推动作用。

第三节 曲调创作与南北诗风的融合

隋朝虽然短暂，但它却是南北诗风融合的重要阶段，隋朝乐府曲调的创作是南北诗风进一步融合的具体表现。

由于地域、民俗等生活背景的不同，南北朝的乐府在创作过程中形成了各自的特点。如《隋书·文学传序》载：“彼此好尚，互有异同。江左宫商发越，贵于清绮，河朔词义贞刚，重乎气质”[2]南朝乐府以吴声、西曲为主，属清商曲辞一类，它们于南朝晋宋齐时从民间发展起来，是南朝歌舞音乐的主体。梁陈时代，新声杂起，文人拟乐府达到全盛，探其渊源，这些乐府曲调都出自于吴声、西曲之派别。分析南朝乐府，内容多写男女相悦之情，画眉注口之事，绮罗香艳之气；音制以“浅斟底唱”的女乐为主。[3]同时南朝还夙尚淫祀，所以有祀神作品《神弦歌》。风格上，南朝乐府既有阳刚之作，也有阴柔之作，内容则语言华丽，注重雕饰。

北朝乐府承袭魏晋，乐府曲调所属的音乐仍然是汉族的传统音乐，同时北方少数民族有自身原生的、民间流行的音乐，加之北朝文人的创作等构成了北朝乐府曲调的全部。从内容上看，北朝乐府的内容较为充实和多样，有描写从军征战的，有描写英雄气概的，有描写贫穷及孤儿之痛的，即便是情歌，其中的女性亦朴素、豪放而很少有脂粉气。音制方面，北朝乐府的音乐属于横吹曲辞一类。北朝乐府总的特点可谓风格豪迈，感情真挚，语言朴素。特别是情歌的创作很有特点，能够在刚健中流露出婀娜的优美。南北朝

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第七十九卷，北京：中华书局，1979 年版，第 1107 页。
[2][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第七十六卷，北京：中华书局，第 1730 页。
[3] 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，2011 年版，第 287 页。

乐府形成了鲜明的对比。

隋朝之前的南北方尽管长期割裂，但是双方小规模的文化交流始终没有间断过，特别是梁代灭亡之后许多文人由梁进入东魏和西魏，客观的促进了南北方文化的交流。南北方的诗风就在这种文学环境下逐渐的走向融合。南北方文人之间的交流有力地推进了南北诗风的融合。南朝入北的诗人在创作中能够吸收北方诗歌的情真和质朴，而北方诗人也能够潜移默化的受到南方诗人的影响将华丽的语言和优美的形式带入到诗歌的创作中。例如来自南朝的庾信和王褒，因为政治和生活环境的变迁，他能够将饱满的真情和深刻的思想内容融进华美的南朝诗歌中；源自北方的卢思道、薛道衡等诗人则是在北方质朴纯真的诗歌里增添了南诗的审美因子。

南北诗风融合的整个过程中，隋朝的力度尽管很微小，但是它也一定程度的推动了诗风的融合。从乐府曲调的角度看，在南北统一的环境下，无论是沿袭前代还是新创的曲调都能够将南北朝乐府的创作特点融于一体。如乐府《春江花月夜》，《乐府诗集》引《（晋）[唐]书·乐志》曰：“《春江花月夜》《玉树后庭花》《堂堂》并陈后主之所作。后主常与宫中女学士及朝臣相和为诗，太常令何胥又善于女咏，採其尤艳丽者，以此为曲。”[1]此曲为陈后主所做，炀帝沿袭这一旧曲而填之。炀帝的作品中既融入了南朝乐府语言婉转、细腻入微的的表现技巧，又隐含着北朝乐府的质朴、豪放，一种刚柔相济的艺术效果展现出来，即“秀雅中见刚健”、“绮丽中见清新”。程千帆先生曾说：“作为乐府歌辞《春江花月夜》虽然其始是通过陈后主等创作而以宫体诗的面貌出现的，但旋即通过隋炀帝的创作呈现出了非宫体的面貌。”[2]他肯定了隋炀帝的创作超越了南朝宫体乐府的声色之娱，达到了抒发自己情怀的目的。作品如下：

暮江平不动，春花满正开。流波将月去，潮水带星来。

分析这首乐府，尽管篇幅短小，但是它的意境深远。给人们提供了很大的审美空间。静静的江边，暮云也不在飘荡，傍晚正在悄悄的来临。在这寂静的空间里，为了迎接夜幕的降临，一切的“动”似乎都要停止了，可是就在这样的环境下春花正在绽放着。突然间一切事物又动了起来，明亮的星月随着起伏的江水不知疲倦的翻滚着。月华如水，星光斑斓，江水涌动，春花盛开，一副美丽的春江晚景图展现出来。诗中以静衬动，“暮色”的阴郁、“春花”的生机、“江水”的沉稳、“星月”的活泼，描绘出了在平静的背后蕴藏着巨大的张力，取得了一种静中有动、轻重有度的审美效果。身为北方诗人的隋炀帝，能够创造出诗句精雅、意境浑厚和气象壮大的乐府作品，体现出了南北诗风在隋朝得到进一步的融合。类似的乐府作品还有很多，如来自南朝的诗人虞世基创作的《出塞》，摆脱了南朝边塞乐府“掉书袋”的创作模式，诗中内容显得很真实，情感很真挚。

隋朝建国以来，以北方文学为主导。隋朝乐府曲调的创作，以沿袭前朝为主，新创曲调不多。但是在南北朝乐府的影响下，隋朝乐府的创作水平和艺术特色趋于中和。既不像过于直白的北朝乐府，也不像过于雕饰的南朝乐府，而是创造出了内容和形式都较

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第四十七卷，北京：中华书局，1979 年版，第 678 页。
[2] 程千帆：《隋代诗风与<春江花月夜>》，《俭腹钞》，上海：上海文艺出版社，1998 年版，第 206 页。

为完美的作品。乐府是文学的一部分，对于南北诗风的融合它起到的作用可能很小，但是我们也不能忽略它在文学发展历程中的作用和影响。

第三章　隋朝乐府诗的题材

隋朝短暂，文学环境未能从根本上得到更好的改善，因此也没有形成独具特色的文化系统。但是每一个时代的诗歌都具有特定的时代特点，这与本朝的政治、经济和文化等因素的影响是分不开的，所以隋朝乐府诗的面貌有着一定的时代性。隋朝乐府并不是简单的对前代的沿袭，而是在沿袭的基础上做出了一定的发展和创新。隋朝乐府诗有 152 首左右，与南朝乐府相比显得很逊色。尽管隋乐府的数量较少，但是它的题材并不狭窄，几乎包含了南北朝时期流传下来的大部分乐府题材，并在深度和广度上进行了拓展。

第一节 边塞题材

边塞诗在先秦时期就已经产生了，如《诗经》中的《六月》《出车》《采薇》等，这些作品都写出了连年征战和边塞艰苦生活给士卒带来的无穷哀愁以及他们同仇敌忾、保家卫国的豪情。这些内涵丰富，艺术性高的诗歌可以说是边塞诗的最原始状态。汉代开始，边塞军旅题材开始写进乐府诗中。乐府机构成立以后，这一题材便得到文人的亲睐。经过魏晋和南北朝的不断发展，到了隋朝边塞乐府诗的创作达到了一定的高度。

魏晋时期的边塞乐府诗内容多写行役征战之苦、征夫闺妇之思、建功立业之志，以及战争给人民带来的苦难。如左延年的《从军行》：

> 苦哉边地人，一岁三从军。三子到敦煌，二子诣陇西。五子远斗去，五妇皆怀身。[1]

诗中表现出了从军之苦，五个儿子都应征到战场厮杀，生死未卜，家里的妻子都怀孕在身，每天都生活在思念、焦虑和忧愁中。这首诗将战争给人民带来的灾痛客观的反映出来。诸如此类的作品还有曹操的《蒿里行》、陈琳的《饮马长城窟行》等。

南北朝时期，随着经济、政治、文化及军事等方面的发展，南北方之间的交流也逐渐加强，边塞乐府诗也得到了进一步的发展。但是由于南北方处于长期分裂的状态，地理环境和文化环境具有很大的差异，所以南北方的乐府也呈现出了不同的面貌。

就南朝而言，南朝的大多数文人没有真正的到过边疆，也没真正地参加过战争，他们眼中的“边塞”大多来自于文学想象和历史记载。南朝后期，诗歌被应用到音乐和装饰上，为了能够更好的配合音乐，边塞乐府诗的创作风格开始变得阴柔婉转。大多数边塞乐府诗的内容和意象的选取上都表现出了“程式化”的特点。内容上主要集中刻画两点：一是征夫、思妇的相思之情，二是对边塞环境的描写。意象方面主要有“秋风”、“玉门关”、“笛”、“笳”等。北朝边塞乐府诗则别具一番风貌。其中民歌部分大多

[1] 丁福宝：《全汉三国晋南北朝诗》，北京：中华书局，1959 年版，第 202 页。

描写边塞风光和边疆民众的生活为主。北朝文人也创作了一定数量的边塞乐府诗，与南朝相比，这些边塞乐府内容真实，感情真挚，风格清新。但是他们的艺术创作手法显得笨拙，审美空间显得狭小。

从北朝后期至隋，随着北方诗人文学水平的提高，边塞乐府诗的创作逐渐兴盛。隋朝诗人中，诸如卢思道、薛道衡、杨广、杨素等诗人都有过从军的经历，所以他们的边塞乐府诗内容不再仅限于对边塞环境和征夫、闺妇相思之情的描写，而是扩大到了对战争场面的描写，通过对具体真实环境的描写来烘托气氛，巧妙地将诗人出塞的亲身体验和边塞战争的事实反映出来，同时将个人的胸怀和精神面貌融入其中。隋朝的边塞乐府诗在艺术技巧方面取得了很大的突破，如在对偶和格律方面进行的探讨，同时审美空间也变得大了起来。如杨素的边塞乐府诗《出塞二首》，感情真挚，内容丰富，形象生动，气势恢宏，风格壮美。其诗如下：

漠南胡未空，汉将复临戎。飞狐出塞北，碣石指辽东。冠军临瀚海，长平翼大风。云横虎落阵，气抱龙城虹。横行万里外，胡运百年穷。兵侵星芒落，战解月轮空。严鐎息夜斗，骅角罢鸣弓。北风嘶朔马，胡霜切寒鸿。休明大道暨，幽荒日用同。方就长安邸，来谒建章城。

汉虏未合亲，忧国不忧身。握手河梁上，穷涯北海滨。据鞍独怀古，慷慨感良臣。 历览多旧迹，风日惨愁人。荒塞空千里，孤城绝四邻。树寒偏易古，草衰恒不春。交河明月夜，阴山苦雾辰。雁飞南入汉，水流西咽秦。风霜久行役，河朔备艰辛。薄暮边声起，空飞胡骑尘。[1]

文帝时期，隋朝受到突厥的大规模入侵。诗人杨素被任命为统帅，两次率兵反击突厥并取得了重大胜利。

该诗对北方边塞的气候严寒和路途艰辛进行了详细的描写，突出的表现了隋朝大军勇往直前、所向披靡的强大气场。抒发了作者的豪迈之情和必胜的信念。第一首诗，首先说明了出塞的原因。“飞狐出塞北，碣石指辽东”指出了具体的行军路线。“冠军临瀚海，长平翼大风”两句借历史上卫青和霍去病抗击匈奴的事件，说明了此次抗击侵略者的意义之所在。接着便是对边塞环境和战场情况的具体描写，鲜明的刻画了一个驰骋沙场、不惧生死的将军形象。最后两句则是写出了军队凯旋的情景，表现出了自信乐观、志在必得的精神面貌、第二首诗中加入了诗人对历史的思考。“汉虏未和亲，忧国不忧身”表现了作者心系社稷的无私情怀。接着写出了作者深沉的思考，突厥不断的侵犯边境，连绵不断的征战给国家和人民带来了一定的伤痛。想到了李陵、苏武的历史悲剧，又写到“风日惨愁人”渲染了一种悲痛的气氛。又接着描写边塞环境，在恶劣的环境中，一切生物都显得那么脆弱，间接的暗示出在残酷的战斗面前，生命显得是多么的不堪一击。与前一首相比，这首诗的基调显得很沉重。最后写到“薄暮边声起，空飞胡骑尘”说明战争还没有结束，给读者留下了思考和想象的空间。杨素是隋朝的重臣，在隋的政

[1][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第二十一卷，北京：中华书局，1979 年版，第 318 页。

治、文化及军事等方面都做出了重大贡献。不同于纯碎的诗人，他能够将个人的经历融入到诗歌的创作中，他的这两首边塞乐府诗具有一定的内涵，加入了作者的思考后显得更有了深度。所以这两诗边塞乐府诗具有很强的现实主义色彩，作者在创作时还注重诗歌的气质及语言的清新、雄伟。诗歌表现出了很高的艺术性。

再如隋炀帝创作的《饮马长城窟行》，作者本人即是事件的参与者又是具体的叙述者。这种特殊身份创作乐府诗更有助于感情的抒发和事件的陈述。隋大业三年，炀帝征辽西途经长城作《饮马长城窟行》，这是隋朝边塞乐府诗中最具有时代气息的一首代表作品，其诗如下：

> 肃肃秋风起，悠悠行万里。万里何所行，横漠筑长城。岂合小子智，先圣之所营。树兹万世策，安此亿兆生。讵敢惮焦思，高枕于上京。北河秉武节，千里卷戎旌。山川互出没，原野穷超忽。摐金止行阵，鸣鼓兴士卒。千乘万骑动，饮马长城窟。秋昏塞外云，雾暗关山月。缘岩驿马上，乘空烽火发。借问长城候，单于入朝谒。浊气静天山，晨光照高阙。释兵仍振旅，要荒事方举。饮至告言旋，功归清庙前。[1]

这首诗使用了多种艺术表现手法，把经历者的亲身感受真实而巧妙的展示在我们面前，诗中从时间和空间两个维度进行叙写，“肃肃秋风起，悠悠行万里”表明了时间和空间，“肃肃”和“悠悠”的运用使本来抽象的东西具体化。同时这两句诗也将全诗“豪迈”的感情基调渲染出来。接着用典论事，并以“先圣”、“万世”、“亿兆”等词匹配自身帝王的身份，豪迈的情怀进一步展现出来。“讵敢”二句是对自身形象的刻画，表明自己是一位以天下为己任的帝王，于是出现“北河”二句所描绘的盛大景象。“山川”等以下六句，作者用对偶的艺术手法将山川的壮丽、原野的辽阔描写出来，还间接的指出了军队行军速度之快，同时还表现出了军队壮大的气势和必胜的自信。“秋昏”二句则是对行军途中自然环境的真实描写，舒缓了行军时的紧张气氛。最后几句表明了此次征战的战略意义以及想要建功立业的决心和志向。统观全诗，感情真挚，内容充实，始终保持着乐观、豪迈的基调。炀帝的边塞乐府诗尽管数量不多，但是这首《饮马长城窟行》和卢思道的《从军行》却具有一定的代表性，它预示着边塞乐府诗的创作进入了一个新的阶段，它们结束了南朝边塞乐府诗程式化的创作方法，又将南朝乐府的艺术手法吸收过来，开创了边塞乐府诗创作的新局面。

隋朝除了以上所举的边塞乐府诗外，还有明余庆、何妥、辛德源、王胄、薛道衡及虞世基等诗人的边塞乐府之作。这些作品中也有一些诗句颇为精绝。如明余庆的《从军行》中“剑花寒不落，弓月晓愈明”，已经初具唐代边塞乐府诗的韵味。辛德源的《成连》：“雨夜愁烽湿，冰朝饮马难”将边塞军营中的生活环境和感受都写了出来，真切感人。再如王由礼的《骢马》：“影入长城水，声随胡地风”，用虚实结合的手法，小中见大、绘声绘色的将浓郁的边塞气氛展现出来。

[1][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第三十八卷，北京：中华书局，1979 年版，第 559 页。

第二节 写景题材

南朝自齐梁后，由于受到“宫体诗”创作的影响，诗人多围绕在王公贵族的身旁，因此他们的生活和创作环境相对狭小。写景类诗歌的表现领域也由原来的山水田园缩小到了宫廷的一草一木，而且这类诗歌的创作数量相对减少，好质量的作品更是少之又少。此时，写景类的乐府诗创作情形也是如此。

隋朝统一后，诗人创作逐渐摆脱了狭小的宫廷环境，眼界变得大了起来。开始关注美丽如画的山水和空旷悠远的边塞。诗人的创作心态和精神面貌也发生了很大变化，美丽的山水田园之景又重新回到了诗歌的创作中。由于隋朝社会环境的改善，人们的日常生活变得丰富起来，宴游写景的乐府诗作变得多了起来。亭台楼榭、宫廷美景、边塞风情及异域风貌都写入了乐府诗中。这类诗歌的整体风貌呈现出了积极、乐观的一面，不再像南朝乐府那样感伤、消极。从帝王到诗人都有此类作品问世，所以这类题材的乐府诗在隋朝乐府诗中所占的比例较大。隋朝写景乐府诗的创作有自身的特点，它不再是局限于对自然景物的简单描绘，而是要通过景物的描写来表现出自身的精神面貌，将美丽的山水同自身的情感紧紧的联系在一起，乐府诗的风格也表现出了清新的一面。为了能够更好的理解写景乐府诗在隋朝的发展特点，看一下这两首诗的对比分析。隋炀帝的《东宫春》

洛阳城边朝日晖，天渊池前春燕归。含露桃花开未飞，临风杨柳自依依。

小苑花红洛水绿，清歌婉转繁弦促。长袖逶迤动珠玉，千年万岁阳春曲。[1]

沈约的《春日纪》

蘭叶参差桃半红，飞芳舞縠戏春风。如娇如怨状不同，含笑流眄满堂中。

翡翠群飞飞不息，愿在云间长比翼。佩服瑶草驻客色，舜日尧年欢无极。[2]

二人的诗作都为七言八句，押韵的方式也是一样。从形式上看炀帝是继承沈约的创作方法。但内容方面，二者差异很大。相比之下，炀帝的诗更大气、庄重。我们先看一炀帝这首诗，它的内容是关于春景的描绘。从诗的题目分析可知，炀帝的诗是作于宫中。宫中的春天在池苑的相衬下显得更美丽，再加上乐人演奏优美动听的曲子，春景仿佛动力起来，感觉清新，艺术性强。这首《东宫春》尽管是关于宫中春天的描写，但是并没有局限于宫内之景，而是结合春天这个大的自然环境来创作的。如诗中的前四句，将城外的春景和宫中的春景联合在一起，这样把整个春天的面貌都写了出来，显得很全面。相比之下，沈约的诗略显平淡。由于南朝乐府大多数可以配乐演唱，所以沈约的诗显示出了较强的娱乐性。诗中首先交待了时节，接着是对景色的简单描绘，它的重点放在了对美丽宫女和美妙舞姿的描写上，景色的描绘在诗中显得毫无生气。

整体观察以上两位诗人的乐府诗，炀帝的诗基本上跳出了南朝宫体诗创作的藩篱，表现出来清新的一面，能够将景物真实的在诗中描绘出来，不用刻意的雕饰显得很自然。沈约的诗表现出了明显的雕饰痕迹，并且有着浓重的脂粉气息，诗风过于柔软妩媚，不

[1][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第五十六卷，北京：中华书局，1979 年版，第 807 页。
[2][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第五十六卷，北京：中华书局，1979 年版，第 806 页。

利于感情的表达，显得不够真实

隋朝还创作出了别具新意的写景乐府诗。如辛德源的《霹雳引》：

出地声初奋，乘乾威更作。云衔天笑明，雨带星精落。

碎枕神无忧，震楹书自若。侧闻吟白虎，远见飞玄鹤。[1]

该诗主要是对雷雨情景的描写，开头写出了雷声之大，威力之猛。接着将雷的光和声在刹那间的状态传神的描写出来。最后在这雷声阵阵的环境下，将人安然自若的神态和动物惊慌失措的状态详细的描绘出来，表现出了一定的动感和艺术性，颇具新意。

隋朝写景乐府诗还中还有对异域风光的描写，如王胄的《敦煌乐》和卢思道的《蜀国弦》。《蜀国弦》写出了蜀国的物产富饶、地势险峻、道路弯曲，将蜀国的民俗风情和奇特景色都描绘了出来。南北朝的乐府中也有同题之作，如南朝萧纲的诗主要描写的是蜀国的乐舞和美人，而北朝温子升的诗中仅仅提到了“敦煌乐”这个曲名而已。二人的诗都没有过多的涉及到景物的描写，与卢诗相比，未能写出异域的奇特美景，缺乏一定的真实性。

隋朝乐府中还有大量的宴游写景诗，在这些作品中有一些是奉和之作，新意较少。如被称为“侍从文人”的诸葛颖，他的《春江花月夜》就是奉和炀帝而作的，还有虞世基的《四时白纻歌》等。这些作品虽不能说没有文学价值，但是却不能表达出作者内心的真实想法，只是为了博得君王的称赞和开心而已。这显然是不能够迎合乐府诗发展的潮流，相对来说这类作品的文学价值显得很小。

隋炀帝亲身也创作了大量的宴游写景诗，但他的这类作品大都是对江都的描写，可以看出炀帝对江南的无限喜爱，如《江都夏》中“还似浮桑碧海上”、《江都宫乐歌》中“长袖清歌乐戏州”、《泛龙舟》中“独自称言鉴里游”等诗句都写出了炀帝对江都的无限留恋之情。这些诗中的景物都不一样，所以每次表达的情感也不尽相同。不同的情感却是相同的留恋，渲染了这类诗歌的感情基调，所以炀帝的这几首诗算不得是重复之作。分析这几首诗时应该区别对待，不能以一概全，因为这些诗的艺术特色是不尽相同的。政治方面，隋炀帝被后人评价很低。但是作为诗人，炀帝无疑是一位成功者，他本身具有一定的文化修养，加之与生俱来的浪漫气质和好玩的天性，所以他创作的写景乐府很具有代表性，对后世影响也很大。

第三节 闺怨题材

闺怨题材是乐府诗中重要的一类。从魏晋至隋，随着时代的发展，这类乐府诗的创作也发生着相应的变化。

魏晋时期，受到政治和文化等因素的影响，闺怨题材的乐府诗在抒发相思之情的同时会表现出某种人生理想或是社会现实。如魏文帝曹丕的《燕歌行》：

秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。群燕辞归雁南翔，念君客游多思肠。

[1][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第五十七卷，北京：中华书局，1979 年版，第 828 页。

慊慊思归恋故乡，君何淹留寄他方？贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘，

不觉泪下沾衣裳。援琴鸣贤发清商，短歌微吟不能长。明月皎皎照我床，

星汉西流夜未央。牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁？[1]

诗中主要描绘了一个少妇在深秋思念客居异乡的丈夫，情感缠绵而深厚。前四句是对深秋的描写，在秋风萧瑟、白露为霜的深秋时节，最是思念亲人的时候。诗中的女主人公面对这暮色秋景，更加感到悲凉和寂寞，也更加的思念远方的丈夫。为了排减忧愁，她持琴奏曲，曲调与她的感情是相通的，愈要借它解忧却愈忧愁。到了夜深人静的时候，皎洁的月光照在了床上，想到了牛郎织女相望的情景，感到愤懑不平，“尔独何辜限河梁？”为什么他们就不能常常相会呢？结尾含蓄，耐人寻味。这是魏晋时期闺怨乐府诗的典范之作，诗中以虚实相间的手法描写了女主人公对丈夫的深深思念。语言清新华丽，感情诚挚缠绵，相思之情表露无疑。但是该诗的结尾句颇有深意，它既丰富了全诗所抒发的委婉之情，又间接的写出了由于社会动乱致使亲友离散的主题思想，具有浓厚的时代气息。同类作品还有曹植的《美女篇》、《闺情》、《浮萍篇》等，诗中有的抒发了闺中妇人对丈夫的思念之情，有的叙写了被丈夫遗弃的伤心之恨，都表达出了种种的忧愁。结合史实可以看出，作者这样创作的目的更是为了抒发自身壮志难酬、报国无门的忧愁和无奈之情。

南朝的闺怨乐府可分为两类，一是乐府民歌，二是文人之作。其中乐府民歌主要表现出了男女之间的爱情及相思之苦，如《子夜歌》、《西洲曲》等，这些作品有着浓郁的生活气息和真挚的思想感情，具有一定的真实性。这时的文人之作所抒发的尽是绵绵不断的相思之情，开始偏向于对女性外貌和心理的描写，辞藻华丽，风格也变得轻柔妩媚。如柳恽的《江南曲》：

汀洲采白蘋，日落江南春。洞庭有归客，潇湘逢故人。

故人何不返？春花复应晚。不道新知乐，只言行路远。[2]

此诗主要叙述了一位江南妇人思念丈夫的事件。诗开头以植物起兴，将江南的美景描绘出来。“汀洲采蘋”对后世影响很大，成为了后人在诗词创作中经常引用的典故。接着写到女主人公遇到了“洞庭归客”，向他打听丈夫的消息，这本来是一件高兴的事情。但是“故人何不返？”又表现出了思妇忧虑的心情。“春花复应晚”写出了妇人的幽怨，丈夫如果再不回来，恐怕美人也要迟暮了。可能丈夫捎回来的话不能令她满意或是根本就没有捎话回来，最后的两句诗表现出了妻子无奈、怨恨、猜疑等复杂的心情。整首诗以问答的形式进行叙写，使诗意波澜起伏，从而避免了平淡的叙述。诗中的思妇形象，通过对她亦喜亦嗔的描写，把她既思念又忍不住怀疑的微妙心情细腻的刻画出来了。相应的作品还有沈约的《拟青青河畔草》、萧纲的《折杨柳》。总看南朝的闺怨乐府，抒发的都是单纯的相思之情，后来受到“宫体诗”创作的影响，逐渐向艳情的方向发展，淡化了浓浓的相思之情，更加注重了音乐的娱乐化。

[1] 夏传才、唐绍中：《曹丕集校注》，石家庄：河北出版传媒集团，2013 年版，第 20 页。

[2][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第二十六卷，北京：中华书局，1979 年版，第 385 页。

隋朝的闺怨乐府并没有完全承袭前朝，艳情的内容比较少。诗人们开始借闺怨来抒发情志、吟咏风物。如薛道衡的《明君词》：

我本良家子，充选入椒庭。不蒙女史进，更失画师情。娥眉非本质，蝉鬓改真形。专由妾薄命，误使君恩轻。啼沾渭桥路，叹别长安城。夜依寒草宿，朝逐转蓬征。却望关山迥，前瞻沙漠平。胡风带秋月，嘶马杂笳声。毛裘易罗绮，毡帐代金屏。自知莲脸歇，羞看菱镜明。钗落终应弃，鬓解不须萦。何用单于重，讵假阏氏名。馱騠聊强食，筒酒未能倾。心随故乡断，愁逐塞云生。汉宫如有忆，为视旄头星。[1]

诗歌表面上写王昭君的悲惨命运，但是暗暗的道出了自身怀才不遇的痛苦。如诗中“不蒙女史进，更夫画师情”两句表达了自己不被重用却被别人诽谤的无奈之情。作为一名北方诗人，薛道衡在诗中将北方自然环境描写的很成功。“夜依寒草宿，朝随转蓬征”中的草、蓬是边塞地区特有的生物，通过对它们的描写表现出了北方环境的凄凉，同时又与自身的命运联系起来，暗示出自己的生活就像那随风摇摆的蓬一样，漂泊不定。“胡风带秋月，嘶马杂笳声。”二句渲染了全诗的气氛，一种悲凉、凄苦的感受流露出来，既增加了诗歌的感人力度，又使诗歌的主题得以升华。薛道衡的这首《明君词》通过对昭君出塞一事的叙写，抒发了自身的情志，同时还浓墨重笔的描绘出塞北风光，尽管那是凄美的，但是却奠定了全诗的基调。诗中还透漏出作者的一种人生观，“专由妾薄命”表明了作者对不幸命运的一种默认，一种无力回天的无奈。

隋炀帝的《江陵女歌》却表现出了一种清新的格调，其诗如下：

雨从天上落，水从桥下流。拾得娘裙带，同心结两头。[2]

该诗以写景开头，不加雕饰的将雨和水的这种动态写了出来，具有民歌般的质朴和天然。接着叙述了捡到姑娘裙带这一事件，由裙带想到了与姑娘的情意，希望这裙带能够将二人紧紧的连在一起，永结同心。最后这两句诗将拾到裙带这一动作与主人公的心理巧妙的结合在一起，具有一定的艺术性。这首小诗的创作，情景交融，语言流畅，感情自然流露，将年轻人恋爱时期的那种心理状态充分的展示出来。

闺怨题材的乐府诗发展至隋，它的变化是明显的。首先它不再像南朝那样局限于相思之情的的抒发或是对艳情的书写，它逐渐变成诗人抒情言志的一种方式，更接近于魏晋时期的创作模式，同时还加大了对景物的描写。即使是偏于情色的创作，它也不似南朝那样露骨，而是表现出了清新、淳朴的一面。其次这类题材乐府诗的创作逐渐与边塞乐府诗相结合，呈现出一种全新的风貌，如卢思道《从军行》中的“思妇与征夫”的形象塑造，就是这两类乐府诗相结合的最佳典范。

第四节 其他题材

隋朝乐府诗的题材，除了前面所述的三类之外，还有其它的题材，但是数量较少，

[1][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第二十九卷，北京：中华书局，1979 年版，第 433 页。
[2][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第四十七卷，北京：中华书局，1979 年版，第 683 页。

没有形成一定的创作特点，下面就典型的几首乐府诗举例论述。

游侠题材的乐府诗在隋朝得到了一定的发展，隋之前的游侠题材多数追求个人英雄主义。隋朝游侠乐府诗塑造的则是报效国家、舍身取义的侠客形象，还增加了游侠在边塞建功立业的内容，这就与边塞乐府诗创作的环境更为接近。由于自然环境和社会环境的影响，隋朝的游侠也同样具备习戎马、性劲悍、重义气和轻生死的特质。但是随着隋朝的统一，多次的征战为游侠提供了良好的机会。他们驰骋疆场，建功立业。最终他们的身份成功得以转型，由豪侠变为功勋卓著的将军。这与汉魏六朝以来的游侠形象明显不同，是隋朝游侠诗创作的特有风貌。如孔绍安的《结客少年行》：

结课配吴钩，横行度陇头。雁在弓前落，云从阵后浮。吴师惊燧然，燕然警奔牛。转蓬飞不息，冰河结未流。若使三边定，当封万里候。

该诗前四句描写了少年游侠的英勇和武艺高强，接着写出了边塞征战的激烈和自然环境的恶劣，这样就间接的表现出了自己顽强的斗志和大无畏的精神。“若使三边定，当封万里候”表达了自己想要建功立业的决心和愿望，同时暗示出正是这样的边塞征战给游侠提供了一个立功报国的机会。统观全诗，在游侠形象的塑造上并没有对其身体、服饰、外貌进行细致的描写，而是通过对边塞斗争及环境的描写反衬出游侠的形象和才能，也对他们的心理进行了细腻的刻画。

游侠题材乐府诗在隋朝得到了进一步的发展。它的创作特色是与时代结合在一起的。隋朝现实中的游侠，他们的身份开始变化，他们的精神面貌也跟着发生了变化，这自然会影响到诗歌的创作。另外，游侠诗在创作过程中增加了大量的边塞内容，二者逐渐的走向融合，这明显是受到边塞乐府的影响。当然，这些都与社会现实状况是分不开的，如果隋朝未能统一全国，四分五裂的局面仍然存在，这类乐府诗也不会得到长足的发展。

游仙题材的乐府诗可谓源远流长。从《离骚》算起，已经有两千多年的历史了。游仙诗主要是通过对仙境的描写来寄托自己的情怀，它一直绵延不绝的向前发展着，每个朝代都有新的作品问世。游仙诗的思想倾向十分复杂，由于时代和作家的不同，游仙诗的内容和风格也会产生相应的变化。从内容上看，游仙诗可分为两类：一是畅叙咏怀、寓意深厚的抒情诗，如郭璞所作的《游仙诗》一类；二是描写仙境和成仙之乐的作品，如乐府古辞中的《王子乔》、《仙人骑白鹿》、《邪经过空庐》等游仙诗。

隋朝游仙题材的乐府诗尽管数量不多，但是内容却涵盖了以上所列的两类。首先我们看一下卢思道的《神仙篇》：

浮生厌危促，名岳共招携。云轩游紫府，风驷上丹梯。时见辽东鹤，屡听淮南鸡。玉英持作宝，琼实採成蹊。飞策扬轻电，悬旌耀彩霓。瑞银光似烛，灵石髓如泥。寥廓鸾山右，超越风州西。一丸应五色，持此救人迷。[1]

诗开头一句“浮生厌危促”表现出了作者对现实的无奈，很有深意。接着诗中描述了羽化成仙的过程，最后两句“一丸应五色，持此救人迷”道出了作者的心声，他真的

[1][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第六十四卷，北京：中华书局，1979 年版，第 925 页。

希望从那神奇的仙境里找到一粒灵丹来解救那迷茫的心。卢思道生于乱世，本有济世之才的他却始终没有机会施展抱负。他本是北齐人，北齐灭亡后，他入关也是不得已而为之，他的内心深处也承受着沉痛的亡国之痛，所以他的诗中充斥着闷闷之气。这首诗就是卢思道借修道成仙之事来抒发内心的愤懑之情。

隋炀帝的游仙诗则是对仙境的描写，如作品《步虚词》二首，形象生动的写出了修道成仙后漫游太虚的情景。诗歌以描写为主，形式为五言古体，辞藻华丽，对仗工整，将一副美丽的仙境奇景勾勒出来，所以这两首诗的艺术性是很强的。隋炀帝创作这两首诗的目的并不仅仅停留在对仙境的描写上，还表现出了他对修道成仙的向往。“高蹈虚无外，天地乃齐年”这两句诗或隐或现的表现出了炀帝想要追求长生不老的心理。身为帝王的他，想要永远的守住万世基业，拥有这样的心理也是正常的，昔日的秦皇汉武也不过如此罢了。

纵观以上所列的游仙乐府诗，它们代表了这类乐府诗在隋朝的发展情况和创作特点，具有一定的典型性。

隋朝乐府诗中还有一些仪式乐歌，主要在祭祀和宴飨时使用。它包括郊庙歌辞和燕射歌辞。这些乐歌的源头可以追溯到汉朝。自汉开始，历朝历代都创作了祭天、祭祖和宴飨的仪式乐歌。隋朝建国初期也创建了本朝的乐歌，其中郊庙歌辞有 38 首。燕射歌辞有 14 首。这些仪式乐歌的创作模式基本是承袭前朝，但是在创作中体现出了一些新变。这些变化这要体现在祭祀的对象和音乐的使用上。例如在隋朝之前，后周用“奏黄钟，歌大吕”以祭祀天神，而隋朝则用此歌乐来祭祀圆丘。

隋朝的仪式乐歌中最值得一提的是《高祖庙歌》，共九首。他是隋炀帝单独为其父创作的，目的是歌颂隋文帝的丰功伟绩。炀帝在位期间，每逢祭祖时，总会演奏此乐。但该乐后来亡佚，十分可惜。

第四章　隋朝乐府诗的创作特点

每个时代的文学都具有自身的创作特点。隋朝尽管统一了南北，但是政权更替地较快，历经二帝后便亡国了。在这样一个短暂的王朝里，文学的建设方兴未艾，却又再次陷入混乱和停滞的状态。在这复杂的文学环境中，由于受到多方面因素的影响，乐府诗的创作也形成了一定的时代特点。从文学的角度看，这些创作特点体现出了隋朝特有的文化政策、地域特色和社会现实。

第一节 政治引领下的乐府诗创作

汉代后期开始，文学活动几乎成为了贵族阶层的专利。南北朝之际，文学发展与贵族阶级的审美尚好联系密切，封建君王的文艺态度及其执行的政策左右着文学的发展。南北朝统一之后，这种状况没能在根本上得到改变，所以隋朝的乐府创作受政治的影响较为明显。隋朝尽管只存在过二世帝王，而且文帝和炀帝又为父子关系，但是他们的文化政策却有着迥异的差别，这直接影响到了文学的创作和发展方向。在这些文化政策的引领下，乐府诗的创作呈现出了明显的分期，并且每个时期的创作特点也各不相同。

（一）文帝时期的古乐府创作

隋朝统一，政治、经济和军事都结束了分裂的局面，但是文化却不是短时间内可以融为一体的。隋朝建国伊始，文化制度是承袭北周的，在政治、经济等方面都得到发展的同时，文化的发展却显得相对缓慢，这主要与隋文帝的文化政策有关。文帝杨坚生长在西北，生活习惯十分简朴，不喜虚饰。史书载：“恭履俭约，六宫咸服浣濯之衣，乘輿供御有故敝者，随令补用，皆不改作。非燕享之事，所食不过一肉而已。”[1]谋得天下后，文帝以权术治国，他完全将文化视为政治的附庸，推行相对保守的文化政策，文化完全服务于政治，将文化纳入了政治教化的范畴中。文帝之所以推行这样的文化政策，除了继承和模仿北周制度外，最主要的原因是他怕“文艺误国”。他认为南朝后期梁陈的统治者过度追求文艺的娱乐性是导致亡国的主要原因，所以他必须遏制住这种风气以巩固新生政权，在吸收前代教训的同时他开始推行实用主义的文化政策。所以隋朝前期的文化风气是沉闷的，缺少一定的生机和活力。文艺走向了保守，文艺的娱乐功用也受到轻视和排斥。

隋朝初年，由于受到这种文化政策影响，音乐的建设也明显倒退了许多。由于“声音之道与政通”（《乐记》），音乐能够教化民众，起到稳定社会秩序的作用，所以隋建国后开始着手雅乐的建设。在雅乐建设期间，文帝曾经下诏禁止民间音乐：“民间俗

[1][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第二十四卷，北京：中华书局，1973 年版，第 675 页。

乐，流僻日久，弃其旧体，竞造繁声，宣加禁约，令存其本。”正式宣布禁止俗乐。[1]文帝还解散了太常乐工，禁止各种杂戏音乐。他基本是以儒家“乐教”为准则来建设音乐。把它作为一种政治统治工具，完全背离了音乐本身的艺术性和审美性。然而文帝本人并非对音乐一窍不通，史料载：“高祖龙浅时，颇好音乐，尝依琵琶作歌二章，名曰《地厚》、《天高》”。[2]由此可见文帝是有着一定的音乐素养的。但是身为帝王，为了巩固新生政权，加之他将“文化”与“亡国”紧密的联系在了一起，所以他推行了相对保守、落后的音乐文化政策，这样就一定程度的阻碍了音乐的自然发展。

这种音乐文化政策对隋朝乐府的创作产生了重大影响。而文帝对南朝艳曲又深恶痛疾，如开皇九年诏：“朕祗承天命，清荡万方，百王衰弊之后，兆庶浇浮之日，圣人遗训，扫地俱尽。制礼作乐，今也其曰。朕情存古今，深思雅道，郑卫淫声，鱼龙杂戏，乐府之内，尽以除之。”[3]这里所说的淫声、杂戏等都是指南朝艳曲。由于在皇帝的影响下，隋初的群臣都刻意的追求复古，多年来风靡大江南北的南朝艳曲暂且退后了，取而代之的便是拟古乐府。这个时段的诗人有薛道衡、辛德源、李德林、卢思道、何妥等。这类乐府作品的创作方法基本上是对古乐府的承袭，不同的是诗歌的体式由短小逐渐变为长篇歌行，内容上由古乐府的男女相思逐渐变为内心感情的自由舒写。如辛德源的《猗蘭操》：

奏事传青阁，拂除乃陶嘉。散条凝露彩，含芳映日华。

已知香若麝，无怨直如麻。不学芙蓉草，空作眼中花。[4]

《依蘭操》为琴曲，据史料载，文帝时辛德源不被重用，受到排斥，于是他隐居在山林中。隐居时他写了《幽居赋》用来寄托自己的情怀。这首诗中作者便将幽兰比喻成自己，突出了自我隐居的高尚。“已知香若麝，无怨直如麻”说明了作者将自己的情感寄于物之上，表达出一种忧郁沉闷的凄凉之感。

（二）炀帝时期的拟南朝乐府

隋炀帝即位后，没有承袭文帝的文化政策。与父亲相比，炀帝的文艺观较为开放和独立。他开始重视文化自身的价值，重视文艺的审美性和抒情性。推行兼容、开放的文化政策。

炀帝时期的音乐建设出现了很大的变化，不再单纯是注重雅乐的建设，俗乐也得到了一定的发展，人们开始关注音乐自身的艺术价值和娱乐性。据史料载，炀帝继位后下诏修《高庙》乐，同时“增多开皇乐器，大益乐员，郊庙乐悬，并令新制”，“又诏博访知钟律歌管者，皆追之。”[5]炀帝开始扩大乐工的队伍，同时还多方寻找懂音乐的艺人，这些都说明了他要改革旧乐，也间接的表明了他开始追求音乐的娱乐性。炀帝在位期间，音乐的娱乐性始终没有被忽视。如大业二年，“炀帝将启明可汗将入朝，欲以富乐夸之，太常少卿裴蕴希旨，奏廓天下周、齐、梁、陈乐家子弟皆为乐户，其六品以下

[1] 杨金梅：《隋代诗歌研究》，北京：社会科学文献出版社，2011 年版，第 33 页。
[2][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第十五卷，北京：中华书局，1973 年版，第 354 页。
[3][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第二卷，北京：中华书局，1973 年版，第 34 页。
[4][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第五十八卷，北京：中华书局，1979 年版，第 840 页。
[5][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第十五卷，北京：中华书局，1973 年版，第 373 页。

至庶人，有善音乐者，皆直太常。帝从之，于是四方散乐，大集东京，阅之于芳华苑积翠池侧。”[1]这种现象在文帝时期是不曾有过的，炀帝则是积极地进行音乐建设，追求纯粹的音乐艺术。他的这种音乐观与南朝后主较相似，比较注重音乐的娱乐性，在客观上却增强了音乐抒情性和艺术性的效果。

炀帝时期的乐府诗创作，受到音乐文化政策的影响是明显的，所以它更倾向于对声色俱美的南朝乐府的模拟创作。炀帝能够推行如此开放的文化政策，这与他的心态有着很大的关系。文帝的文化心态很狭隘，他以关陇文化为根本，对江南文化大加排斥。而炀帝的心态变得相对成熟，他以宽广的胸怀去容纳南北文化，不再以关陇文化为主，他将天下的文化看做是一个整体，并积极的推动较高水平文化的传播和发展。炀帝本身有着一定的文化素养，对文化有着极大的热情，并积极的进行文学创作，追求文学自身的艺术。由于他对文学艺术的高度热爱，加之他先后在扬州任职十年之久，受到了南方文化的熏陶和感染，所以他更加喜欢文艺程度较高的江南文化，对南朝艳曲也十分亲睐。炀帝在扬州时，身边还聚集了大批文人。这些学士都是江南才俊，他们参与文学活动，与炀帝进行诗文唱和及整理典籍等，大大地促进了江南文化的繁荣发展。

炀帝时期拟南朝乐府的兴盛，除了开放、兼容的的文化政策和统治者喜好外，更主要的原因是隋朝的经济得到了快速的发展。《隋书·食货志》载：“炀帝继位，是时户口益多，府库盈溢，乃除妇人及奴婢部曲之课……”[2]隋朝经过文帝的励精图治，炀帝时已经达到了一个兴盛时期，物质丰富，人民安居乐业。在这样一种相对安逸的环境中，文学作品的创作也会显得清逸和奢靡，乐府诗的创作在炀帝的引领下便倾向了对娱乐的追求，开始大量的模拟南朝乐府。此时的乐府创作主要有两类：一是，因南朝艳曲而填词者；二是，因南朝艳曲而造新声者。[3]依曲填词是从三国时期吴国韦昭开始的，在这之前的汉魏乐府都未曾出现过。晋朝的傅玄也尝试着用这种方法创作乐府，由此便掀起了依曲填词的创作之风，到了南朝梁陈之际达到了全盛。依曲填词的精妙在于能够将不同的歌词放在同一声调下，使同一曲名的乐府拥有多种多样的内容。如《江南弄》、《四时白纻歌》等曲名，梁武帝、梁简文帝、沈约都曾将创作过，尽管曲名相同，但是要表达的内容和情感却完全不同。

这个时期拟南朝乐府中依曲填词的作品主要有：炀帝的《春江花月夜》、《四时白纻歌》，诸葛颖的《春江花月夜》，虞世基的《四时白纻歌》等等。《春江花月夜》为陈后主所造，《四时白纻歌》为沈约所制，炀帝等人都是依旧曲而填新之，但是在内容和形式上还是有一定变化的。隋朝所创的新曲受南朝艳曲的影响很大。《隋书·乐志》载：“炀帝大制艳篇，辞极淫绮，令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏鉤乐》、《七夕相逢乐》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》等曲。”[4]炀帝召集天下乐工来造此新声，属南朝艳曲一类。此类作品有炀帝的《江都

[1][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第十五卷，北京：中华书局，1973 年版，第 381 页。
[2][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第二十四卷，北京：中华书局，1973 年版，第 682 页。
[3] 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，2011 年版，第 296 页。
[4][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第十五卷，北京：中华书局，1973 年版，第 379 页。

宫乐歌》、《喜春游歌》、《锦石捣硫黄》、《泛龙舟》，王胄的《纪辽东》等。这类作品被后世称为南朝艳曲的余序，这种说法不是完全正确的，因为这些作品在内容和风格上展现出了清新的一面，具有一定的时代特征。炀帝的《纪辽东》就展现出了诗歌的刚健风骨，流露出了帝王的雄心和霸气，如诗句“辽东海北剪长鲸，风云万里清。方当销锋散马牛，旋师宴镐京”就表现出了夺人的气魄和豪爽的形象。统治阶层大规模的创作新曲，有力地促进了民间音乐的发展。民间的音乐创作也开始风生水起，《旧唐书•乐志》载：“踏摇娘生于隋末。隋末，河内有人貌恶而嗜酒，常自号郎中，醉归必殴其妻。其妻美色，善歌为怨苦之词，河朔演其曲而被之管弦，固写其夫之容。妻悲诉，每摇顿其身，故号《踏摇娘》。近代优人，颇改其度，非旧旨也”[1]这个曲子今已失传，但是从史料中可以发现隋朝民间音乐的繁荣，人们能够自创新曲，并且隋朝的民间音乐对唐朝产生了很大的影响。隋朝流传下来的民间乐府曲调有丁六娘的《十索》，是关于真挚爱情的描写。

乐府发展到炀帝时期，南朝艳曲得以短暂的发展。隋朝的这类作品尽管有的仍具有南朝乐府的香泽之气，但是此时的乐府在整体上是进步的。与南朝相比，风格不再那样阴柔，语言不再那样雍容华贵，创作方式不再刻意雕饰，而是表现出了清新、质朴、豪迈的一面。

通过以上论述可见，由于文、炀二帝的文化政策和文艺观的不同，整个乐府诗的创作出现了两个明显的分期，二人通过各自的政治力量，在执政期间内造成了截然相反的两种文学风格。

隋朝前期，文帝秉承着文化服务于政治的统治思想，以行政手段禁止民间音乐的流传和创作，仅仅局限于对宫廷雅乐的建设，以便更好的教化群众。统一后的隋朝，南北文化存在着一定的冲突，文帝又用行政手段来压制南方文化的发展，使此时的文化呈现出了“重实用、轻审美，重教化、轻装饰”[2]的特点。在这种文化政策和文化环境中，形式优美、内容华丽的南朝乐府根本没有生存空间。炀帝执政时期，乐府诗的创作出现了一个新的风貌。由于炀帝对南方文化比较亲睐，以博大的胸襟推行开放的文化政策，因此重视娱乐和审美的南朝乐府在这个时期得到了繁荣的发展。同时，炀帝还亲自创作乐府，君臣互相唱和，这也带动了民间乐府的创作。但是炀帝时期的拟南朝乐府，表现出了过度追求娱乐性的一面，强调乐府作品的华丽和雕饰，给当时的文坛带来了一定的消极影响，不利于南北诗风的融合，甚为可惜。

第二节 显著的地域性特征

地域是影响文学创作的重要因素之一，文学作品的题材和风格与地域都是紧密相连的。隋朝短暂，文化积淀过浅，尽管有着南北诗风融合的倾向，进入隋朝的诗人也都继续着南北诗风的融合，但是取得的成就不大。短时间内诗人的创作风格是难以改变的，

[1] [后晋]刘昫：《旧唐书》，第二十九卷，北京：中华书局，1975 年版，第 1074 页。
[2] 杨金梅：《隋代诗歌研究》，北京：社会科学文献出版社，2011 年版，第 46 页。

从整个隋朝乐府诗的创作情况来看，就呈现出了明显的地域性特征，突出的表现在乐府诗的南、北之别。

（一）乐府诗南北之别的凸显

隋朝的文人较为复杂，可分为关陇、江左和山东三大群体。按地域划分则主要是由南北两大地域的文人组成。魏晋之前，文人们就已经开始关注南北文学的不同了。而南北朝时则将南北文学界定的很明晰了。如江淹在《杂体诗序》中道："河外江南，颇为异法"，后来此传统被大多文人继承。从地域的角度看，南北文学的差异首先表现在语言的差异上，语言的不同能够使文学产生不同的艺术效果。例如北方人欣赏不了南方人的幽默，南方人也理解不了北方小品语言的特色。其次是文学创作思想不同，南方多山川河流、资源丰富，自然景色美丽，社会相对安定。所以文人创作时爱幻想，富有诗情画意，倾向于浪漫主义的追求。北方空旷、荒凉，大漠黄沙，资源匮乏，社会秩序较混乱，人们为了生存和生活而努力奋斗。所以文人创作的多为现实主义作品，表现出了质朴无华的特点。最后是艺术手法方面的差异，南方文学多用比兴、象征的手法来表现虚幻、浪漫的一面，而北方文学多用直接描述或陈述的方式来表现北方的现实社会生活。中国地域辽阔，南北方的气候、地域差异显著。地域对文人的创作心态和方式都产生了重大的影响，也是造成南北文学差异的主要原因之一。

隋朝尽管结束了南北朝的分裂局面，但是这种地域性在文人的思想中却根深蒂固，三地诗人的乐府作品大都保留着本土的诗歌特色，所以乐府诗的南北差异很明显。大部分南方诗人乐府诗的题材没有多少变化，诗风仍未摆脱宫体诗的范畴。而北方诗人的乐府作品仍然保持着语言质朴，感情慷慨，风格俊迈，浑然一体的特点。即使是同一题材，南北方诗人的乐府作品也表现出了明显的不同，如边塞乐府诗的创作，杨素和虞世基都创作过《出塞》乐府诗。杨素的《出塞》第一首从"飞狐出塞北，碣石指辽东"一直写到"方就长安邸，来谒建章宫"，描写了汉朝将领塞外征战的全程。第二首主要叙写 了战争的结束以及对胡汉关系的深沉思考，表现了作者作为国家的一名重臣所具有的历史意识和忧患意识。该诗在平叙中，将粗犷深沉的悲凉情思流露出来，感情真实，有着浓厚的文化意蕴，语言质朴而又层次分明。杨素作为一名北方诗人，他在乐府中将北方诗歌的气质表现的淋漓尽致。相比之下，南方诗人虞世基的同题乐府，在内容上就显得是典故的堆积和史实的罗列，"看来辞藻斑斓，细读时则感到空洞"[1]，鲜见作者的思想感情。由此可见南方诗人的边塞乐府诗还没有摆脱入关前的程式化创作模式，如南方诗人王胄的《白马篇》，"白马黄金鞍，蹀躞柳城前"；"良弓控繁弱，利剑挥龙泉"；"披林扼凋虎，仰手接飞鸢"，这些诗句虽然形式整齐、语言华丽，内容却没有新意。细细品味这首诗的内容和形式，不过是在曹植《白马篇》的基础上增加了一些史实的典故，内容显得很不充实，缺乏真情实感和鲜明的人物形象。而炀帝的同题之作却大不一样，他的《白马篇》描绘出了军队从出征到战斗结束的整个过程，将战斗的激烈和士兵的意气风发都形象的描绘出来，诗歌意境悠远，还带有一定的浪漫主义色调，与王胄的

[1] 曹道衡：《论隋代诗歌》，《齐鲁学刊》，1997 年第二期。

作品完全不一样。所以隋朝乐府呈现出了很明显的南北之别。

（二）乐府诗地域性显著的原因分析

文学自觉于魏晋时代，并且逐步摆脱了依附地位，走上了独立发展的道路。但是魏晋过后，由于南北方的长期分裂，文学创作又出现了两个不同的倾向。南方的文学依然沿着魏晋时期开辟的文学道路向前发展，而北方文学又回到了魏晋之前的状态，继续发挥着为政治服务的功能。南方文学开始追求自身的艺术价值和特色，重视言情的书写，追求诗歌的形式美和辞藻的华丽，文学具有较高的艺术性。北方文人受到传统政教的影响而多学习儒学，文学本身的艺术受到轻视，文学的自然发展受到束缚，表现出了重事功的一面，文学水平和成就相对较低。这两种不同的文学发展道路有着一定的历史根源，它对隋朝的文学产生了重大的影响。

隋朝前期以关陇文化为根本。位于西北的关陇，两汉之际的文化发展主要体现在经学和历史学方面，出现了司马谈、司马迁、班彪、班固等史学家和以杨震为代表的儒学家。与中原和南方比较，关陇地区似乎从来出现过文学繁荣的局面。魏晋时期的文学得到了高度的发展，但是当时的文学中心是位于中原的洛阳，当时著名的诗人建安七子、曹氏父子、左思等都是中原人士，关陇地区的著名的诗人很少。西晋灭亡后，中原地区的大部分文人迁到江南，也有一部分文人西走关陇。一时间，中原地区繁荣的文化盛事开始凋零，关拢之地更是落后。由于长期遭受战乱，文学根基又很薄弱，加上文学的附庸地位，北方文学发展过于缓慢。北魏时，孝文帝推行的汉化政策，促进了人们文学意识的觉醒。但是北魏最后又分裂，原来的大部分文人去了东魏，此时的关陇文学发展几乎是处于停滞的状态。到了北周时期，南方文人的大量流入，给关陇地区的文学带来了重大的影响。同时关陇诗人也逐渐的借鉴和学习南方文学，但是因为文学的基础太过于薄弱，所以取得成绩不是很大。

南北相比之下，南方文学的发展却是一片欣欣向荣的景象。晋室南渡后，江南地区的经济得到了高速的发展，为文学的发展奠定了物质基础。东晋诗人开始探索诗歌艺术和形式之美。如陶渊明的诗歌有着自然、清新的风格，更有高超的艺术表现力。到了刘宋之际，由于统治者的爱好和倡导，加之门阀学风的变化，文学创作出现了一个兴盛时期。如《文心雕龙·时序》篇云：“自宋武爱文，文帝彬雅秉文之德。孝武多才，英采云构。自明帝以下，文理替矣。”[1]通过以上材料可知，刘宋的统治者爱好文学，同时门阀士族文学也改习文史，寒门子弟进入仕途的机会增多，也多习文史。统治者的这些举措都极大的促进了文学的繁荣。尽管南朝政权更迭的也很频繁，但是文学却是始终向前发展的。如南朝齐便是诗歌创作的一个重要阶段，它成功的完成诗歌的体制和风格由晋宋向齐梁的转变，“永明体”的出现为诗歌的创作又注入了新的活力。梁陈之际的统治者更是领衔创作，文学才士众多，“宫体诗”的创作和发展为律诗的到来奠定了重要的基础。纵观整个南朝，文学发展可谓节节趋盛，涌现出了“元嘉三大家”、陶渊明、沈约、王融等一大批著名的诗人。但是随着文学的繁荣发展，南方文人的文学创作开始

[1] [南朝]刘勰：《文心雕龙》，重庆：西南师范大学出版社，1997 年版，第 127 页。

关注生活领域，作品的内容显得狭窄和不真实，更偏重于对情意的表达。同时也过度的追求华美的语言和形式，缺乏一定的思想内涵，文风也变得柔糜乏力。

隋朝统一后，虽然天下文人共聚一堂，但是由于王朝短暂，南北文风没能得到充分的融合，还存在一定的冲突。当时的文学环境还不能为文人提供一个更好的创作平台，文人们也来不及调整自身的创作模式便又陷入了改朝换代的纷争中，所以北方重事功和南方重情意的创作传统在文人的心中依然根深蒂固。这是隋朝乐府诗呈现出明显地域性特征的原因之一。

隋朝文人的社会地位和心态也影响到了乐府诗地域性的形成。隋文帝时期，关陇文人受到重用和尊敬。因为当时的关陇文人不单纯是文人，还有的是“将军”“武士”的身份，他们帮助文帝治理国家，对建立和巩固新政权有着很大的帮助，他们的人生阅历较为丰富，加之社会地位较高，所以创作热情很高。文帝推行保守的文化政策，因此绚丽多彩的南方文学没有受到文帝的欢迎，甚至遭到轻视和排斥，相对应的南方文人也得不到文帝的亲睐。炀帝继位之前，南方文人多以门客的身份聚集在杨氏兄弟周围，以个人的文采获得王侯的眷顾，仕途不畅。就算能够登上政治舞台，他们也多担任一些礼仪、制度等方面的顾问，可作为的空间很小，再加上文帝高压的文艺政策，所以南方文人的创作热情很低。杨氏兄弟之所以亲睐于江南文士，说明他们很喜欢江南的文化，因此依附于他们的南方文人也会投其所好去创作南方特色的作品，所以他们的文学创作很难有突破。

南方文人的高傲心态也限制了他们创作水平的提高，自晋东渡，南北方长期割裂。文学沿着两种不同的道路向前发展，文学水平的差距也逐渐拉大。尽管南北方文学在逐渐的融合着，但是南方文学水平却始终高于北方，所以南方文人多以文学领袖自居，他们很少关注北方文学，北方诗歌的长处在他们的诗歌作品中也没有体现，因此隋朝南方诗人的创作变化不大，仍是强调诗歌的文采和技巧，内容不够充实，缺乏一定的真情实感和思想内涵，审美价值不是很高。乐府诗的创作亦是如此。而北方文人却能以谦虚的态度积极的向南方文学学习和借鉴，他们能够取长补短，将南北文学的创作特色很好的融于自己的作品中，取得了很大的成就，甚至在某些方面能够反映出本朝诗歌创作的整体面貌。如杨广、卢思道、薛道衡、杨素等，他们的乐府诗感情真挚、内容充实、境界深远，足以代表了隋朝乐府诗的发展全貌。

第三节 写实传统的回归

在古典诗歌的发展历程中，写实的传统很早就在诗歌中出现了。如上古诗歌“断竹、续竹、飞土、逐宍”就是对当时社会生产和生活状况的真实描写。《诗经》、《楚辞》的出现更是体现出了诗歌反应现实的优良传统。但是秦汉之际，由于春秋时士大夫多以“诗三百”为外交辞令，汉儒又将其曲解为封建教条，诗歌便逐渐变得经典化了。而楚辞也逐渐演变为骚体赋，后过枚乘、司马相如的创作又变成了铺张扬厉的大赋。诗歌的性质变化很大，写实的成分在诗中逐渐减少。正值此时，乐府兴起，它以独特的形式和

内容叙写着社会现实、人生际遇及悲欢离合。

（一）乐府写实传统的源远流长

西汉时便有乐府，是政府中的一种官职。它最初的任务是采集民间歌谣，统治者用以考察政治的得与失，如史书载："于是有赵、代之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发。"[1]东汉时仍然很重视这种乐府采诗制度。乐府最初的这种功用决定了它的创作与现实社会是分不开的，这就是乐府写实传统的发端。

统观两汉的乐府诗，它们深深的烙上了现实社会的印迹，完全是汉代社会生活的百科全书。如乐府《陌上桑》中的"罗敷善养蚕，采桑东南隅，青丝为笼系，桂枝为笼钩"反映出了当时社会的人已懂得种桑养蚕。《上山采蘼芜》中的"新人工织缣，故人工织素"是当时手工业繁荣的具体表现。《相逢行》中的"堂上置樽酒，作使邯郸倡"，《将进酒》中的"将进酒，乘大白"等，体现出了汉代的酒文化，反映了汉代酿酒技术的发达和人们爱酒的社会风尚。人们的精神生活在汉乐府中也有体现，如《孔雀东南飞》中刘兰芝与小姑告别时说的"初七及下九，嬉戏莫相忘"，反映了汉代妇人七夕"乞巧"的风俗。两汉时期尽管出现过盛世局面，但是尖锐复杂的社会矛盾依然存在，统治阶级对人民的压迫剥削并没有减少，这些社会问题在乐府中体现的更为明显。如汉乐府《东门行》：

> 盎中无斗米储，还视架上无悬衣。拔剑东门去，舍中儿母牵衣啼。他家但愿富贵，贱妾与君共铺糜。上用沧浪天故，下当用此黄口儿。今非！拙行！吾去为迟，白发时下难久离。[2]

诗中描写的家庭衣食全无，家徒四壁，男主人为了拯救妻儿不得不走上反抗的道路。该诗将下层人民的艰难生活真实的写了出来，揭露了当时社会的黑暗现实。类似的作品还有很多，诸如《妇病行》、《十五从军征》、《上邪》、《有所思》等，这些作品将社会中的"女性之苦"、"兵役之多"等问题都反映出来了。通过乐府我们可以看到两汉的繁荣，也可以看到它的落魄；可以感觉到人民的快乐，也能感觉到人民的痛苦，汉乐府可谓是汉朝社会的一本纪实专著。

建安时代，文人乐府的创作达到全盛。乐府诗中抒发诗人的志向和情感的成分曾多，但是写实的传统在乐府诗的创作中仍占有一席之地。三国纷争，战乱频繁。战争给人民带来了极大的不幸，如曹操的《蒿里行》就是对当时社会现实的真实写照，其诗如下：

> 关东有义士，兴兵讨群雄。初期会孟津，乃心在咸阳。军合力不齐，踌躇而雁行。势力使人争，嗣还自相戕。淮南弟称号，刻玺于北方。铠甲生虮虱，万姓已死亡。白骨露於野，千里无鸡鸣。生民百遗一，念之断人肠。[3]

这首诗具有"诗史"的特点，全诗以直叙的方式写出了军阀征战给人民造成深重灾难的史实，诗人的视野非常开阔，注重概括和选取典型。在描写大众灾难时，既有"万姓已死亡"、"生民百遗一"这样高度的概括，也有"铠甲生虮虱"、"白骨露於野"

[1] [汉]班固：《汉书》，北京：中华书局，1962 年版，第 1756 页。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第三十七卷，北京：中华书局，1979 版，第 550 页。
[3] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第二十七卷，北京：中华书局，1979 版，第 398 页。

这样典型的事实，同时诗人把对军阀混战的愤慨和对百姓的怜悯情怀融于史实的写作中。曹魏后期开始，乐府写实的部分逐渐减少，写游子思妇、隐逸、游仙的内容增多。诗人们借助这些内容或是寄托自己苦闷的情怀或是讽刺社会的某一方面，如傅玄的《艳歌行》、张华的《清薄篇》等。

南北朝时期，由于政治、地理、社会风气等因素的影响，南朝乐府走向了雍容华贵、娱情悦性的创作道路，乐府诗的写实传统几乎丧失殆尽，此时仅在北朝乐府民歌中有较为明显的体现。这类作品虽然较少，但内容却十分充实。北朝时期的社会生活状况及民俗风情都体现在了乐府诗中。如《企喻歌》中“尸丧狭谷口，白骨无人收”写出了战争带给人民的痛苦，读之就像《战城南》一样悲壮。；再如《捉搦歌》“谁家女子能行步，反著裌禅后裙露。天生男女共一对，愿得两个成瓮妪”写出了北朝人民追求爱情的方式和心态。北朝乐府民歌具有很强的写实性，可惜的是数量少、规模小，无法代表这个时期乐府诗创作的全貌，所以写实传统在整个南北朝乐府诗的创作中并没有得到很好的发展。

（二）乐府写实传统在隋朝的繁荣发展

隋朝乐府诗颇具汉魏乐府遗风，秉承了“诗言志”的创作传统，在写实方面一度超过南北朝而达到一定的高度。隋朝乐府诗的数量尽管不是很多，但无论是文人之作还是民间歌谣都能够反映出相应的社会现实，具有浓郁的时代气息。

1. 文人乐府的“抒情”和写实

文帝时期，以政治的力量推行较为保守的文化政策，同时一定程度的打击和排斥着关陇以外的文人。于是不得志的文人政客多借诗歌来排遣自身的忧愁和郁闷，这在乐府诗中表现的特别明显。如薛道衡的《豫章行》，这首诗本来是一首常见的女性题材乐府诗，但是联系作者的创作背景便会知道这其实是作者的幽怀之作。《隋书》载：“仁寿（文帝）中，杨素专掌朝政，道衡既与素善，上不欲道衡久知机密，因出检校襄州总管。道衡久蒙驱策，一旦远离，不胜悲恋，言之哽咽。高祖怆然改容曰：‘尔光阴晚暮，侍奉城劳，朕欲令尔将摄，兼抚萌俗。今尔去之，朕如断一臂。’于是赉物三百段，九环金带，并时物一袭，马十匹，慰勉遣之。”[1]薛道衡的仕途一直不顺利，多次遭到君主的猜测和挤兑。开皇初年他想仕陈，后来又被配防岭表，最后又出任襄州总管。他所待过的地方都为江南，所以他借《豫章行》来叙写自身的不幸和无奈、苦闷的之情，并非仅仅是在为诗中的女子喊冤。 史书载文帝不想让薛道衡长久的知道国家机密，薛道衡诗中的后两句“不畏将军成文别，只恐封侯心更移”便流露出了“弓藏狗烹”的担忧。类似的作品还有薛道衡的《昔昔盐》、卢思道的《美女篇》、辛德源的《猗蘭操》及何妥的《门有车马客行》等。还有一类抒情言志的乐府诗，像炀帝的《白马篇》、明余庆的《从军行》、虞世基的《出塞》等，这些作品表达的是建功立业的雄心壮志，抒发了豪迈的爱国情怀。

隋朝文人乐府诗的写实主要体现在对时事的叙写上，这种纪实作品的创作源于曹

[1][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第五十七卷，北京：中华书局，1973 年版，第 1409 页。

操。如杨素的《出塞》真实的记录了突厥侵犯隋朝边境以及隋军出征并取得胜利这一历史事件。又如卢思道的《从军行》，真实的描绘了北方连年征战的情景，卢思道作为北方诗人，饱受战乱之苦，他的创作是对真实社会的书写。隋朝后期，尽管炀帝偏好南方文学，喜爱南朝艳曲，但是此时的乐府诗作也都具有写实性，并不是都同南朝乐府那般空疏浪漫。如炀帝乐府《纪辽东》：

辽东海北剪长鲸，风云万里清。方当销锋散牛马，旋师宴镐京，前歌后舞振军威，饮至解戎衣。叛不徒行万里去，……[1]

这首诗描述了大业八年隋朝出兵征辽东的事件。隋朝统一全国，周围的少数民族政权都臣服于大隋，只有辽东的高丽与隋对峙。史料载高句丽“移告之言，未尝面受，朝觐之礼莫肯躬亲……拥塞道路，拒绝王人，无事君之心”，又“兼契丹之党，虔刘海戍，司靺鞨之服，侵轶辽西。”[2]可见当时高句丽不但不向隋称臣，反而还威胁到了隋的安全，因此隋朝出兵征之。此诗就是根据这个史实进行创作的。该诗风格壮大，具有大一统的美学特质，如诗中“ 秉旄仗节定辽东，俘馘变夷风”表现出了战士斗志昂扬的精神和渴望建功立业的心态。再如炀帝的《泛龙舟》和《江都宫乐歌》，以修筑京杭大运河的历史事件为创作背景，炀帝将自己穷奢极欲的生活状态真实的再现于诗中。尽管这些诗歌的语言有些夸张和华丽，但都还是有着一定的历史纪实性。

2. 民间歌谣的写实性

歌谣是乐府的一部分，《乐府诗集》中把杂歌谣辞专门设为一类，可见它在乐府诗具有重要的地位和价值。隋朝流传下来的歌谣约有十四首，尽管《乐府诗集》中收录的仅有三首，但是研究隋朝乐府不能忽视所有歌谣的存在价值。通过对民间歌谣的研究，才能够更好的理解乐府写实传统在隋朝的回归和发展。

隋朝民间歌谣虽说不是很多，但是却表现出了极强的现实性，将社会上很多方面的问题都能反映出来，这让我们对隋朝社会有了进一步的认识。诸如作品《长白山歌》：

长白山头百战场，十十五五把长枪。不畏官军千万众，只怕荣公第六郎。[3]

该诗描述了隋炀帝征讨辽东的历史事件。《乐府诗集》题解曰：“北史曰：‘来整，荣国公护儿之子也。尤骁勇，善抚御，讨击群贼，所向皆捷。诸贼歌之。’”[4]又《樊定安歌》：

智无穷，清乡人。上下正，樊安定。[5]

《隋书》载：“樊叔略，陈留人，仕周，封清香县公。隋受禅，进爵安定郡公、相州刺史，政为当时第一。百姓为之语曰。”[6]以上两个歌谣写了武将保家卫国和廉吏治理百姓，都赢得了人民的好评。这说明了隋朝当时的政治比较清明，文治武功都得到了老百姓的认可。类似的作品还有《选人为辛亶歌》、《崔李歌》等。隋朝歌谣中也有的

[1][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第七十九卷，北京：中华书局，1979 年版，第 1108 页。
[2][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第四卷，北京：中华书局，1973 年版，第 80 页。
[3][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第八十六卷，北京：中华书局，1979 年版，第 1212 页。
[4][宋]郭茂倩：《乐府诗集》，第八十六卷，北京：中华书局：1979 年版，第 1212 页。
[5] 丁福保：《全汉三国晋南北朝诗》，北京：中华书局，1959 年版，第 1734 页。
[6][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第七十三卷，北京：中华书局，1973 年版，第 1766 页。

写出了人们的精神生活，如《汨罗土人为屈原歌》：

何由得渡湖[1]

史料载隋人为纪念屈原而作，并在端午节举行赛龙舟的活动。有的歌谣还充满了神奇的寓意，如《炀帝梦二竖子》：

住亦死，去亦死，未若乘船渡江水。[2]

《隋书》曰："大业六年，盗贼蜂起，道路隔绝。帝惧，道无还心。帝复梦二竖子歌曰云云，由是筑居丹阳。将居焉，未就而帝被弑。"[3]通过阅读史料，这首歌谣确实有着一种神奇的寓意，但若是结合历史去分析此歌谣却有不同。大业十三年，炀帝荒淫无度的生活已经到了极限，政治一片混乱，人民生活贫困，徭役繁重，激起了民愤。当时人们创作这首歌谣也许是为了诅咒炀帝而已，而炀帝的死正好迎合了歌谣的内容，所以后世相传便有了这神奇的色彩。这种寓意性的歌谣所反映出的恰恰是最真实的社会。像这样的作品还有《王劭引枯树歌》、《炀帝时童谣》等。隋朝民间歌谣里还有一类怨歌，其主要作品有《隋炀帝大业中童谣》、《大业长白山歌》、《长安谣》、《挽舟者歌》等，这类歌谣最能深刻的反映出社会现实。如《长安谣》：

宁饮三斗醋，不见崔宏度。宁炙三斗艾，不逢屈突盖。[4]

史料载崔宏度于文帝时任太府卿，是一名十足的酷吏，对人民十分的苛刻。屈突盖当时身为大将，也很残暴无情。人们用这首歌表达了对他们的憎恨。再如《柳彧上表引歌谣》：

老禾不早杀，余种秽良田。[5]

《隋书》载："于时刺史多任用武将，类不称职。彧上表曰：'伏见诏书以上柱国和平子为杞州刺史，其人年垂八十。钟鸣漏尽，政由群小，贿赂公行，百姓吁嗟，满道，乃云。'"[6]这首歌谣讽刺了年近八十的人竟然官至刺史，间接的表现出了人们对政治的讽刺和不满，暗示出了当时政治的混乱。

纵观隋朝民间歌谣，虽然它们的形式和语言较为简单和直白，但它们却是由社会最底层的人民创作出来的，其内容皆源于真实的生活和社会。所以隋朝民间歌谣，真正的写出了广大人民的心声，真正的反映出了真实的社会，具有很强的写实性。

[1] 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局，1983 年版，第 2743 页。
[2] 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局，1983 年版，第 2742 页。
[3][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第二十四卷，北京：中华书局，1973 年版，第 651 页。
[4] 丁福保：《全汉三国晋南北朝诗》，北京：中华书局，1959 年版，第 1734 页。
[5] 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局，1983 年版，第 243 页。
[6][唐] 魏征、令狐得棻：《隋书》，第六十二卷，北京：中华书局，1973 年版，第 1481—1482 页。

第五章　隋朝乐府诗的地位和影响

隋朝终结了南北的分裂，既面临着统一政治、经济、地理等方面的大任，又要改变文化、文学的纷乱局面，它是一个“囿于融合而艰于创变的时代”[1]。隋朝乐府诗的创作正处在这样一个“各去所短，和其所长”的文学发展阶段，这使乐府诗的发展必然会出现过渡性的特征。隋朝乐府的创作尽管没有取得举世瞩目的成就，但它是乐府文学中不可或缺的一部分，它的存在有着一定的意义和价值，同时它对后世文学也产生了很大的影响。

第一节 隋朝乐府的过渡性

“魏晋时代文学风气渐开，然而不及旋踵即疆分南北、文变两途：南方文学沿着魏晋时代开辟的独立方向继续发展，而北方的文学重归服务政教的传统。”[2]在这种文学环境的影响下，此时的乐府创作也分为了南北两路，在各自的发展道路上形成了不一样的特点。隋朝结束了南北疆域的分裂，南北方的文学也逐渐的开始融合。南北朝不同类型的乐府也汇入隋朝统一的长河中，隋朝乐府可谓是南北朝乐府相融的产物。由于隋朝国祚短暂，加之政治、文化等因素的影响，乐府始终没能得到更好的发展，甚至发展方向出现了一定的偏颇。隋朝乐府的创作尽管没有形成里程碑式的伟绩，但它作为乐府发展中的重要一环，具有承上启下的过渡性。

隋朝乐府在内容、形式、题材、韵律等方面基本上都是承袭前朝的，但是在创作中都有所取舍，并取得以一定的成就，如七言歌行的发展、题材的扩展、曲调的创新。而初唐乐府的创作也是完全因袭隋朝，这就突出的表现了隋朝乐府的过渡性。如宫廷雅乐的建设，初唐完全是按着隋朝的样式修订的，而隋朝则是承袭上周；又如音乐方面，唐朝十部伎的创作和梨园的发展依托于隋朝的燕乐，隋朝的燕乐是集北方胡乐和南方清乐于一体而创造的，也就是说燕乐的创作和发展是立根于南北朝时期的音乐。除了以上所列，隋朝乐府诗在题材、内容、形式、曲调等方面依然能够明显的表现出隋朝乐府的过渡性。

统观隋朝乐府，它有着合南北乐府之长而去其所短的趋势，这样的发展趋势为唐代乐府繁荣的到来奠定了重要的基础。遗憾的是，隋朝没有充裕的时间和空间将这种科学的创作方式伸张发扬。但这也体现出了隋朝诗人在乐府诗风渐融的道路上进行了一定的探索，它为后来乐府诗的创作和发展指明了方向，同时也为唐朝乐府诗的创作开辟了新

[1] 葛晓音：《八代诗史》，北京：中华书局，2012 年版，第 289 页。
[2] 杨金梅：《隋代诗歌研究》，北京：社会科学文献出版社，2011 年版，第 19 页。

的领域。虽然隋朝乐府不能与形式优美、辞藻华丽、情韵兼存的南朝乐府相媲美，也比不上“盛唐之音”覆盖下的唐朝乐府，但作为南北朝乐府和唐朝乐府之间的过度，我们不能够忽视它在乐府发展史上的地位和作用。

第二节 隋朝乐府的影响

隋朝乐府有着过渡性的特征，它融合着南北乐府之长，同时开启初唐乐府创作之先声，所以它本身有着一定的价值和历史地位。虽然隋朝乐府创作的规模不大，没能取得划时代的成就，但它对后世的乐府创作和文学发展都产生了很大影响，主要表现在以下几个方面：

（一）音乐的发展

乐府是音乐文学的一类，它的创作和发展是离不开音乐的。唐朝的音乐是直接承袭隋朝的，所以隋朝的音乐深深地影响了唐朝的音乐和乐府的建设和发展。

隋朝一统天下，音乐也出现了大一统的局面。北方胡乐、南方清乐及民间俗乐大合流，同时魏晋以来的一切乐器歌章曲调皆汇聚于此。隋朝的燕乐便是在这样的基础上产生和发展起来的，它除了在宫廷作宴飨之乐外，在民间也得到了广泛的传播。文帝时作七部伎，后来炀帝在此基础上增删成了九部。炀帝非常喜爱俗乐，据《隋书·音乐志》记载，教坊的设置就始于炀帝时期，炀帝还多次组织俗乐和杂技的表演。这个时期的俗乐得到了充足的发展，它一定程度上推动了近代曲辞的创作。

唐代建立后，唐朝在隋朝九部伎的基础上又发展成了十部伎。唐朝的教坊更加兴盛，其内容和形式与隋朝的基本一致。值得注意的是，此时的燕乐在唐朝得到了空前绝后的大发展，依托于燕乐产生的近代曲辞更显繁荣。隋朝时，燕乐主要在宫中盛行，很受统治者的亲睐，这点在唐朝亦是如此。《旧唐书》载：

> 太宗曰：“礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为撙节，治之隆替，岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》，行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。”太宗曰：“不然，夫音声能感人，自然之道也，故欢者闻之则悦，忧者听之则悲。悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳。何由乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。”尚书右丞魏徵进曰：“古人称：‘礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！’乐在人和，不由音调。”太宗然之。[1]

史料中太宗的“悲欢之情，在于人心，非由乐也。”的观点，为燕乐在宫廷中进一步的发展提供了理论基础。他看轻了音乐的教化功用，认为政治清明，君民和谐，无论什么性质的音乐都会和谐；而政治黑暗，再好的音乐也难以救国。因此太宗制定雅乐的

[1] [后晋]刘昫等：《旧唐书》，第二十八卷，北京：中华书局，1975 年版，第 1041 页。

同时，也非常注重音乐的娱乐性，大力倡导燕乐曲辞的新创。由此可见，初唐音乐的制定受到隋乐的影响很大。太宗这种建设音乐的态度和传统也影响到了后世的音乐建设。诸如高宗、武后等都很注重燕乐的发展，后来甚至在雅乐的建设中都掺杂了燕乐，如史料载：

> 麟德二年十月，制曰：国家平定天下，革命创制，纪功旌德，久被乐章。今郊祀四悬，犹用干戚之舞，先朝作乐，韬而未伸。其郊庙享宴等所奏宫悬，文舞宜用《功成庆善》之乐，皆著履执拂，依旧服袴褶、童子冠。其武舞宜用《神功破阵》之乐，皆被甲持戟，其执纛之人，亦著金甲。人数并依八佾，仍量加箫、笛、歌鼓等，并于悬南列坐，若舞即与宫悬合奏。[1]

史料中的《破阵乐》、《功成庆善乐》等都隶属唐朝十部伎，它们大都演奏于宫廷庆宴中，而此时却被修入了雅乐，足见燕乐在当时的重大影响，同时宫廷中还出现了表演近代曲辞的音乐机构，如太常寺、梨园、教坊等，大量的乐人和歌妓聚集到此处，创作了大量的近代曲以供宫廷使用，燕乐在唐朝得到了更为广阔的发展空间。因此在音乐方面，隋朝对唐朝的影响是很明显的

（二）题名的新创

隋朝乐府的古题多于新题，初唐的乐府依然如此。初唐的古题乐府中也有较多的拟作，其中对汉魏六朝乐府中清商曲辞的拟作最盛。在乐府题名的新创上，隋朝仅有十五种，而初唐已经达到了三十七种之多。其中边塞题名的乐府较多。隋朝开始大量创作边塞乐府，到初唐时边塞题名的乐府更多。汉魏题名的边塞诗在隋朝乐府中很少，如《梅花落》、《关山月》、《龙头西》、《折杨柳》等，而初唐却多以这些题名作为模拟对象。

隋朝燕乐的形成有力的推动了近代曲辞的发展和创作。隋朝创造的乐府题名基本都属于近代曲辞这一类，近代曲辞在唐得到了更好的发展。所以就题名而言，隋朝对唐朝影响也很大。如近代曲辞中的《昔昔盐》，是隋朝薛道衡之作，唐人赵嘏则将原辞摘句命题，将每句曲辞当做一个新题进行创作，从而变成一首新的曲辞。六朝时期所造的新题，很少用来反映时事，内容多为叙写个人际遇和宫廷娱乐的。隋朝的新题创作则多以写时事为主，如王胄的《出塞》。这一传统被唐朝继承，诗人们逐渐开始用乐府来叙写时事，反映社会现实。如杜甫的“三吏”“三别”、王维的《老将行》等。生活在中唐时的诗人们则采用新题乐府来续写时事，如元稹的《织妇词》、刘禹锡的《淮阴行》等。

（三）内容的开拓

隋朝乐府诗的内容十分丰富，它涵盖了边塞、闺怨、游侠、游仙、宴游等内容。其中边塞、闺怨和游侠题材类的乐府在隋朝之前就非常流行。但是隋朝乐府在继承前朝内容的基础上进行了一定的开拓和创新，如边塞乐府诗中的《纪辽东》，它是隋朝乐府的新创。这首诗叙写的时间、地点、内容和情感都以当下发生的事件有关，突破了南朝乐

[1][后晋]刘昫等：《旧唐书》，第二十八卷，北京：中华书局，1975 年版，第 1047 页。

府“随意取消古今界限而形成的时空错置语词”[1]，也就是诗作中的从现实想象回归到现实中来。这样的边塞乐府诗创作与前朝是明显不同的，该诗将战争胜利的宏大场面和将士意气风发的精神面貌生动的描绘出来，真实的体现出了隋朝的时代风貌。

初唐时期有大量的边塞乐府诗问世，这些作品大多继承了隋朝乐府立功边塞的创作传统，并将其进一步发扬光大，在初唐浓郁的台阁风气中可谓独树一帜。此时的经典作品主要有杨炯的《从军行》、卢照邻的《结客少年行》等。盛唐是边塞乐府创作最为辉煌的时候，创作数量达到了一百八十多首。此时边塞乐府诗的内容不仅仅再局限于边塞立功，还出现了抵御外悔和反战的内容，如高适的《塞上》和杜甫的《兵车行》等。

隋朝开始，游侠题材的乐府诗多写侠客们在边塞征战立功的内容，唐朝的同类乐府亦是如此。由于唐朝统一全国，战事较多，同时科举制的形成为广大寒士提供了更多进入上层社会的机会，所以唐朝游侠乐府诗中写建功立业内容的比隋朝还要多。此类作品主要有李白的《侠客行》和王维的《少年行》等。

隋朝的闺怨乐府数量较少，最具有代表性的作品是薛道衡的《豫章行》。唐朝时期，此类乐府逐渐增多，更有多数新题之作，如李商隐的《房中曲》、刘希夷的《公子行》等。唐朝的闺怨乐府诗在继承中有所发展，在内容方面不再是局限于描写女子的相思和哀怨，而是将女子的劳动艰辛、命运不济以及感情背叛等方面也都淋漓尽致的表现出来。

可见，唐朝承袭了隋朝乐府的题材内容，并且有了一定的创新和突破。特别是边塞和闺怨乐府诗，它们的内容比隋朝同类之作明显丰富，游侠和写景乐府诗的数量也逐渐增多。从整体上看，唐朝乐府多是叙写时事和抒己之怀的作品，其数量多于隋朝，这也是唐朝乐府诗的最显著特征之一。

（四）体式的创新

乐府诗的体式在隋朝具有很大的变化，这些变化直接影响到了唐朝乐府的创作。最先表现在七言歌行的创作上，曹丕的《燕歌行》是最早的七言歌行体，但它每句都用韵，一韵到底，而且押的都是平声韵，这样会使诗歌显得平淡无奇，感情缺少一定的波澜起伏。而隋朝的七言歌行，如《豫章行》、《燕歌行》等是隔句用韵，且多次换韵，这样诗歌就显得清理流畅、雄健刚劲。隋朝的七言歌行还语多对偶，可谓开启了初唐七言乐府创作的先声。隋朝乐府体式的变化还表现在篇幅的逐渐增长。隋朝前代的长篇乐府主要有两类：一为汉魏和北朝时期的长篇叙事乐府，如《孔雀东南飞》和《木兰诗》；二是言志抒情的乐府，如鲍照的《行路难》、庾信的《燕歌行》等。但是这两类长篇乐府的数量很少，除以上所列，很难再觅。隋朝时期，长篇乐府作品屡见不鲜，如《出塞》、《白马篇》、《昭君辞》、《豫章行》等都是长篇巨制。

初唐，诗人们已经习惯于创制长篇乐府，而且不乏优秀之篇章。譬如“孤篇压全唐”的《春江花月夜》，诗仙李白那不拘形式的《蜀道难》，更有白居易为时事而作的新乐府《琵琶行》、《长恨歌》等长篇巨作。这些长篇乐府表现出了唐人对时事的关注和个人情志的抒发，同时还比较注重乐府的格律，所以这些乐府诗读起来很流转。所以，唐

[1] 朱立元：《接受美学》，上海：上海人民出版社，1989 年，第 78 页。

朝长篇乐府的创作传统得益于隋朝的影响。

诗句的化用方面，隋朝乐府对唐朝的影响也很深远。如隋炀帝的乐府诗句曾被直接化用入诗，他的《饮马长城窟行》中的“鸣鼓兴士卒，千乘万骑动”，被白居易在《长恨歌》中化为“九重城阙烟尘生，千乘万骑西南行”；其《江都夏》中的“枫叶萧萧江水平”被刘禹锡在《竹枝词》中直接化为“杨柳青青江水平”。薛道衡的乐府诗也被唐人直接化用过，其《豫章行》中的“愿作王母三青鸟，飞来飞去传消息”，被唐朝的卢照邻在其诗《长安故意》中化作“独有南山桂花发，飞来飞去传消息”；还有“妾住长依明月楼”，被张若虚在《春江花月夜》中化作“何处相思明月楼”。隋朝其他诗人如卢思道、虞世基、王素等，他们的乐府诗也有很多被唐人化用，在此不再一一列举。

综上所述，在乐府文学史中，隋朝的乐府尽管承上启下，但它以特有的风貌和成就影响着后世文学，彰显出了它的价值所在。

结　　语

在乐府的发展长河里，隋朝乐府取得的成就有限。隋朝没能为乐府的发展创造更好的社会和文化环境。当时南北诗风正处于逐渐融合的阶段，但是由于统治者文化政策的影响，在一定程度上阻碍了这一良好态势的发展；隋朝文人的情况较为复杂，南北方文人齐聚京师，但是很难形成统一、新颖的文学创作模式和思想。隋朝国祚过短，根本没有形成本朝特色的文化系统，这严重阻碍了文学的创作和发展。隋朝乐府在这样一种特殊的环境里发展，它更多扮演的是过渡的角色，但是它也形成了自身的独特性，既有成就，也有不足。

隋朝乐府诗的数量不多，但是种类比较齐全，它几乎涵盖了汉魏六朝乐府诗中的全部题材。前代乐府的曲调和句式也都悉数收入囊中。但它并不是简简单单的继承，而是在前朝乐府的基础上进行了一定的创新和发展。题材方面：如边塞乐府诗内容的深化和写景的拓展；音乐方面：乐府曲调的创新，燕乐的形成和发展以及近代曲辞的创作；形式方面：乐府七言歌行体的发展，乐府长篇体式的大量创作等。隋朝乐府诗最具有意义的成就便是它在一定程度上促进了南北诗风的融合，这也表明当时的隋朝乐府迎合了文学发展的潮流。隋朝乐府诗的文风还表现出了清新亮丽的一面，其中最明显的就是隋炀帝时期的拟南朝乐府。如《四时白纻歌》，隋朝以前的作品，多是对女子的描绘，诗风显得过于柔糜，而炀帝和虞世基同题之作描写的却是景物，诗风呈现出了明显的清新感，这是南朝乐府所不具有的。隋朝乐府还表现出了一定的纪实性，不论是文人乐府还是民间歌谣都能够将社会现实反映出来。

隋朝乐府也有很多不足之处，这与当时社会的政治、经济和文化等因素有着很大的关系。隋朝乐府没能拥有足够的时间和空间来发展，这是它的最大不足。文、炀二帝不同的文化政策，致使乐府发展失衡，错过了南北诗风渐融时的最佳发展期。由于隋朝文人来源较杂，文人水平参差不齐，多数文人才情不高，思想显得相对平庸，所以隋朝乐府诗整体上仍显得肤浅，缺乏一定的创新和突破。

隋朝乐府的得失已成历史，但是它对后世产生的影响还是具有重大意义的。它上承南北朝乐府之烂漫，下启初唐乐府之清新，是乐府发展史上一条重要的接力棒。它承前启后的过渡价值在整个乐府文学史上是不能被忽视的。

参考文献

古籍类：

[01]（宋）郭茂倩:《乐府诗集》，北京：中华书局，1979 年版。

[02]（汉）司马迁:《史记》，北京：中华书局，1959 年版。

[03]（汉）班固:《汉书》，北京：中华书局，1962 年版。

[04]（晋）崔豹:《古今注》，北京：商务印书馆，1956 年版。

[05]（梁）沈约:《宋书》，北京：中华书局，1974 年版。

[06]（陈）徐陵:《玉台新咏》，上海：上海古籍出版社，2013 年版。

[07]（唐）魏征等:《隋书》，北京：中华书局，1973 年版。

[08]（唐）房玄龄等:《晋书》，北京：中华书局，1974 年版。

[09]（唐）李延寿:《南史》，北京：中华书局，1975 年版。

[10]（唐）李延寿:《北史》，北京：中华书局，1974 年版。

[11]（唐）姚思廉:《梁书》，北京：中华书局，1973 年版。

[12]（唐）姚思廉:《陈书》，北京：中华书局，1974 年版。

[13]（唐）杜佑:《通典》，北京：中华书局，1988 年版。

[14]（唐）欧阳询:《艺文类聚》，北京：中华书局，1965 年版。

[15]（宋）李昉:《太平御览》，北京：中华书局，1960 年版。

[16]（元）马端临:《文献通考》，北京：中华书局，1986 年版。

[17]（明）胡应麟:《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1979 年版。

[18]（明）胡震亨:《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社，1981 年版。

[19]（明）许学夷:《诗源辨体》，北京：人民文学出版社，1987 年版。

[20]（清）刘熙载:《艺概》，上海：上海古籍出版社，1978 年版。

[21]（清）何文焕:《历代诗话》，北京：中华书局，1981 年版。

[22]（清）永瑢等:《四库全书总目》，北京：中华书局，1965 年版。

[23] 逯钦立:《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局，1983 年版。

今人论著类：

[01]葛晓音:《八代诗史》，北京：中华书局，2012 年版。

[02]陈寅恪:《隋唐制度渊源略论稿》，北京：中华书局，1963 年版。

[03]岑仲勉:《隋书求是》，北京：商务印书馆，1958 年版。

[04]罗根泽:《乐府文学史》，北京：东方出版社，2012 年版。

[05]萧涤非:《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，1984 年版。

[06]骆玉明:《中国文学史》，上海：复旦大学出版社，2005 年版。

[07]袁行霈:《中国文学史》，北京：高等教育出版社，1999 年版。

[08]陆侃如、冯沅君:《中国诗史》，北京：人民文学出版社，1956 年版。

[09]王运熙:《乐府诗述论》，上海：上海古籍出版社，2006 年版。

[10]王汝弼:《乐府散论》，西安：陕西人民出版社，1984 年版。

[11]任文京:《中国古代边塞诗史》，北京：人民出版社，2010 年版。

[12]曹道衡:《乐府诗选》，北京：人民文学出版社，2000 年版。

[13]吴相洲:《乐府学》，上海：学苑出版社，2006 年版。

[14]钱志熙:《魏晋南北朝诗歌史述》，北京：北京大学出版社，2005 年版。

[15]郑祖襄:《中国古代音乐史》，上海：上海音乐学院出版社，2009 年版。

[16]杨荫浏:《中国音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年版。

[17]曹道衡、沈玉成:《南北朝文学史》，北京：人民文学出版社，1991 年版。

[18]刘怀荣、宋亚莉:《魏晋南北朝乐府制度与歌诗研究》，北京：商务印书馆，2010 年版。

[19]王福利:《郊庙燕射歌辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年版。

[20]韩宁:《鼓吹横吹去此研究》，北京：北京大学出版社，2009 年版。

[21]曾智安:《清商曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年版。

[22]王传飞:《相合歌辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年版。

[23]梁海燕:《舞曲歌辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年版。

[24]周仕慧:《琴曲歌词研究》，北京：北京大学出版社，2009 年版。

[25]向回:《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年版。

[26]袁秀柏、曾智安:《近代曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年版。

[27]张煜:《新乐府辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年版。

[28]杨金梅:《隋代诗歌研究》，北京：社会科学文献出版社，2011 年版。

[29]向回:《乐府诗本事研究》，北京：北京大学出版社，2013 年版。

[30]张煜:《乐府诗题名研究》，北京：北京大学出版社，2013 年版。

[31]周仕慧:《乐府诗体式研究》，北京：北京大学出版社，2013 年版。

[32]张永鑫:《汉乐府研究》，南京：凤凰出版社，1992 年版。

[33]陈利辉:《两汉乐府诗研究》，北京：社会科学文献出版社，2013 年版。

[34]王淑梅:《魏晋乐府诗研究》，北京：社会科学文献出版社，2013 年版。

[35]王志清:《齐梁乐府诗研究》，北京：社会科学文献出版社，2013 年版。

[36]韩宁:《初唐乐府诗研究》，北京：社会科学文献出版社，2013 年版。

期刊论文类：

[01]曹道衡:《论隋代诗歌》，《齐鲁学刊》，1997 年第二期。

[02]郑祖襄:《<隋书·经籍志>音乐书述略》，《中央音乐学院学报》，2006 年第三期。

[03]康震:《历史的追溯——对隋代诗歌的文化阐释》，《唐都学刊》，1997 年第二期。

[04]钱志熙:《论初唐诗风沿袭齐梁陈隋诗风及其具体表现》，《励耕学刊》，2005 年第一期。

[05]袁秀柏:《论隋朝乐府<纪辽东>》，《辽宁教育行政学院学报》，2008 年第七期。

[06]木斋:《论隋代初唐的燕乐歌诗写作》，《吉林师范大学学报》，2010 年第四期。

[07]吴功正:《论隋代的文学审美特征》，《东岳丛论》，2001 年第三期。

[08 林家骊:《论隋代弘农杨氏在文学史上的地位》，《北京大学学报》，2012 年第六期。

[09]马悦宁:《论隋代诗歌的成就及其文学史地位》，《齐齐哈尔大学学报》，2002 年第一期。

[10]李荣:《论隋代政治对文学发展的影响》，《文史资料》，2008 年第二十期。

[11]张采民:《论隋诗在诗歌发展史上的价值》,《南京师大学报》，2000 年第四期。

[12]李建华:《论隋炀帝的诗歌创作》，《南阳师范学院学报》，2007 年第五期。

[13]王金根:《论隋炀帝与宫体诗》，《南阳理工学院学报》，2011 年第五期。

[14]赵云旗:《论隋文帝与隋代的儒学》，《孔子研究》，1988 年第三期。

[15]高泽峰:《略论隋代文化政策》，《衡水学院学报》，2013 年第五期。

[16]王步高:《略论隋诗对唐宋诗词的影响》，《吉林大学学报》，1994 年第五期。

[17]刘怀荣:《南北朝及隋代乐府官署演变考》，《武汉音乐学院学报》，2004 年第二期。

[18]王小盾:《南北朝文化融合与隋代音乐》，《贵州文史 丛刊》，1986 年第二期。

[19]龙珍华:《试从隋朝人名看隋朝文化思想》，《湖北教育学院学报》，2006 年第十一期。

[20]赵目珍:《试论隋代的诗文风气革新》，《华中师范大学研究生学报》，2011 年第一期。

[21]宋冬九:《隋炀帝对江南人才群体形成的影响》，《湖南科技学院学报》，2006 年第七期。

[22]赵文润:《隋朝时期中原与西域的文化交流》，《陕西师范大学学报》，1998 年第四期。

[23]王永平:《隋代江南士人的沉浮》，《历史研究》，1995 年第一期。

[24]于英丽:《隋代诗歌的押韵特征》，《莆田学院学报》，2008 年第六期。

[25]王大建:《隋代文化政策的调整与改革》，《文史哲》，1995 年第三期。

[26]沈庆生:《论隋文帝》，《四川师院学报》，1980 年第二期。

[27]石红、唐李佩:《隋文帝与隋炀帝思想差异之探析》，《唐都学刊》，2010 年第六期。

[28]周晋、晏红:《隋炀帝文化策略述评》，《江西农业大学学报》，2003 年第三期。

[29]杨金梅:《文学视野中的隋代诗歌》，《社会科学研究》，2011 年第一期。

[30]任文京:《论隋代边塞诗》，《文学遗产》，2007 年第六期。

[31]李建华:《论隋代文学的两大流派》，《唐都学刊》，2005 年第二期。

[32]王强:《论隋炀帝的文学思想》，《河北大学学报》，2008 年第四期。

[33]王小盾:《论中国乐部史上的隋代七部乐》，《中国音乐学》，2009 年第四期。

[34]李星:《隋代文学的地位及杨素、薛道衡的诗作》，《汉中师院学报》，1989 年第三期。

[35]王光照:《隋杨广晋邸王府学士及其与政治、文化关系》，《江海学刊》，2002 年第四期。

[36]吴功正:《隋代文炀二帝、南北二方的文学审美特征比较》，《齐鲁学刊》，2001 年第四期。

[37]杜晓勤:《试论隋炀帝在南北文化交融过程中的作用》，《北京大学学报》，1999 年第四期。

[38]周延良:《隋唐“燕乐”与南北朝少数民族关系考》，《中央民族大学学报》，1995 年第四期。

[39]葛旭芳:《论隋炀帝在南北诗风融合中的作用》，《株洲师范高等专科学校学报》，2007 年第一期。

[40]康震:《文化整合视野中的诗史进程——论隋代诗歌的文化史意义》，《北京师范大学学报》，2005 第三期。

硕博论文类:

[01]马艺源:《隋代音乐文学研究》，西北大学硕士论文，2001 年。

[02]白晓帆:《隋代文学考论》，山东大学博士论文，2014 年。

[03]李建国:《隋代文学研究》，武汉大学博士论文，2006 年。

[04]于英丽:《隋代诗歌研究》，福建师范大学博士论文，2006 年。

[05]赵宏:《隋代诗歌研究》，上海师范大学硕士论文，2009 年。

附　　录

隋朝乐府诗辑录情况如下表：

类别	曲名	数量	作者
郊庙歌辞	圆丘歌	8	
	五郊歌	5	
	感帝歌	1	
	雩祭歌	1	
	蜡祭歌	1	
	朝日夕月歌	2	
	方丘歌	4	
	神州歌	1	
	社稷歌	4	
	先农歌	1	
	先圣先师歌	1	
	太庙歌	9	
燕射歌辞	元会大飨歌	11	
	宴群臣登歌	1	
	皇后房内歌	1	
	大射登歌	1	
鼓吹曲辞	上之回	1	萧瑟
	临高台	1	萧瑟
	有所思	1	卢思道
	钓杆篇	1	李巨仁
	凯乐歌辞	3	
横吹曲辞	出塞	2	薛道衡
	出塞	1	杨素
	出塞	2	虞世基
	入塞	1	何妥
	长安道	1	何妥
	骢马	1	王由礼

	刘生	1	柳莊
	刘生	1	弘執恭
相合歌辞	日出东南隅行	1	卢思道
	蜀国弦	1	卢思道
	从军行	1	卢思道
	櫂歌行	1	卢思道
	明君词	1	何妥
	门有车马客行	1	何妥
	短歌行	1	辛德源
	豫章行	1	薛道衡
	明君词	1	薛道衡
	从军行	1	明余庆
	相逢狭路行	1	李德林
	饮马长城窟行	1	隋炀帝
	野田黄雀行	1	萧瑴
	櫂歌行	1	萧岑
清商曲辞	春江花月夜	2	隋炀帝
	泛龙舟	1	隋炀帝
	江陵女歌	1	隋炀帝
	采莲曲	1	卢思道
	春江花月夜	1	诸葛颖
	采莲曲	1	殷英童
	阳春歌	1	柳顧言
舞曲歌辞	文武舞歌	2	
	四时白纻歌	2	隋炀帝
	四时白纻歌	2	虞世基
琴曲歌辞	霹雳引	1	辛德源
	猗蘭操	1	辛德源
	成连	1	辛德源
	飞龙引	1	萧瑴
	升天行	1	卢思道
	美女篇	1	卢思道
	神仙篇	1	卢思道
	浮游花	1	辛德源
	芙蓉花	1	辛德源
	东风伯劳歌	1	辛德源

	白马篇	1	辛德源
	白马篇	1	王胄
	神仙篇	1	鲁范
	结客少年行	1	孔绍安
	游侠篇	1	陈良
	鸣雁篇	1	李元操
	自君之出矣	1	陈叔达
	爱妾换马	1	僧法言
	枣下何纂纂	1	王胄
	济黄河	1	萧愨
	锦石擣流黄	1	隋炀帝
	喜春游歌	2	隋炀帝
	步虚词	2	隋炀帝
	河曲游	1	卢思道
	城南隅讌	1	卢思道
	燉煌乐	2	王胄
	白马篇	2	隋炀帝
近代曲辞	江都宫乐歌	1	隋炀帝
	十索	4	丁四娘
	纪辽东	1	王胄
	昔昔盐	1	薛道衡
	纪辽东	2	隋炀帝
杂歌谣辞	东征歌	1	王通
	大业中童谣	1	

后　　记

时光荏苒，三年的时光如白驹过隙般逝去，转眼又要说再见。回顾这三年的学习时光，很多美好的人和事都值得我去怀念。怀念同学们一起上课的日子，怀念坐在图书馆奋笔疾书的岁月，怀念球场上挥汗如雨的时光……这一切都会随着毕业的钟声响起而成为过去。在这三年里我收获了很多，值得我感恩和感谢的人也很多。首先要感谢导师袁绣柏老师，三年来一直无微不至的关怀着我，她不仅是我学业的导师，更是我人生的导师，帮助我树立了正确的学习观和人生观，让我更有信心和力量去面对未来的挑战。同时还有文学院的王祥老师、高洪岩老师、郝继东老师、刘越峰老师、王颖老师、罗莹老师等，感谢你们给我们呈现了精彩纷呈的课程，让我们学到了更多的知识。还有我的同门师弟师妹们，感谢你们热心的帮助。

毕业，意味着一个新的起点。扬帆起航，我会勇敢的去追逐自己的理想，将所学知识最大程度地运用到实践中，为社会献出自己的一份薄力。

个人简历

姓名	赵明	性别	男
出生年月	1988.09.16	民族	汉族
籍贯	内蒙古开鲁县	政治面貌	中共党员
学习经历			
起止时间	学校名称	所学专业	
2006.09-2009.07	通辽市开鲁一中		
2009.09-2013.07	赤峰学院	汉语言文学	
2013.09-2016.07	沈阳师范大学	中国古代文学	
所获奖项	获 2014-2015 学年研究生一等学业奖学金		

在学期间公开发表论文及著作情况

文章名称	发表刊物（出版物）	刊发时间	刊物级别	第几作者
浅析隋炀帝的乐府诗	《辽宁教育行政学院学报》	2015 年第二期	省级期刊	第一作者
小议曹魏乐府的转型	《文学教育》	2015 年 1 月中旬刊	省级期刊	第一作者